

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Eine Untersuchung der Steuerungselemente bei
Erwin Wurm Ausstellungen“

Verfasserin

Gabriele Gantenbein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Kunstgeschichte

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: O.Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	4
2. Die Forschungslage	7
3. Der Text als ein wichtiges Element der Ausstellungsvermittlung	9
4. Das Frühwerk Erwin Wurms	12
4.1. Ausstellung „Erwin Wurm“ in der Galerie St.Stephan, Wien, 1984	12
4.2. Ausstellung „Erwin Wurm“ in der Galerie Krinzinger, Wien, 1988	16
5. Ausstellung „Wiener Zimmer“ in der Wiener Secession, 1991	18
5.1. Die Texte zur Ausstellung	18
5.2. Die Betrachtung der Interpretationen unter Einschluss der von den Autoren vorgestellten Referenzen	21
5.3. Die Deutung von Sockel und Vitrine für die Ausstellung	24
5.4. Die Objekte im Ausstellungsraum	26
5.5. Das sichtbare Kunstwerk für den Rezipienten/die Rezipientin	27
6. Die Ausstellung „Erwin Wurm“ 1994/1995	29
6.1. Die Texte zur Ausstellung	29
6.2. Die Betrachtung der Interpretationen und der Blick auf einen neuen Künstlertypus	34
6.3. Der künstlerische Einfluss der Vorgänger	37
6.4. Der Künstler als Ausstellungsmacher: Der erweiterte Skulpturenbegriff und seine Umsetzung im Raum	38
7. Die Ausstellung „Retrospektive“ 2006/2007	42
7.1. Das „Neue Ausstellen“ – Inszenierung versus Präsentation	43
7.2. Die Kuratorentexte zur Ausstellung	48
7.3. Die Ausstellungsbeschreibung anhand fünf verschiedener Werkgruppen	51
7.3.1. Die Handlungsanweisungen für die Pulloverobjekte	51
7.3.2. Die Handlungsanweisungen „do it“ als Aktion für den Rezipienten/die Rezipientin	54
7.3.3. Die Performance der „One minute sculpture“	56
7.3.4. Die Photoserie „be nice to your curator“	59
7.3.5. Die sprechende Skulpturen „Fat House“ und „Fat Car“	60
7.4. Die Rolle der künstlerischen Referenzen für die Ausstellungsrezeption	63

7.5. Die Werke des Künstlers in Interaktion mit dem neuen Ausstellen	67
8. Schlussbetrachtung	70
Bibliographie	73
Abbildungen	
Abbildungsnachweis	
Anhang:	
Anhang 1: Zusammenfassung	
Anhang 2: Lebenslauf	

1. Einleitung

„Das Grundlegende ist das Mißtrauen gegenüber einer festgelegten Form, an der nicht mehr zu rütteln ist, das ist das Maßgebliche am Ganzen“¹. Diese Antwort gab Erwin Wurm auf ein Zitat Marcel Broodhears zu dem, was Ausstellung bedeutet. Das Mißtrauen an der festgelegten Form ist es, was den Künstler seit Anfang der 90er Jahre in seinem Werk wie auch in seiner Ausstellungsstrategie begleitet. Dabei sind nicht nur die starren Formen im Sinne der traditionellen Plastik oder im Sinne der Präsentation gemeint, sondern auch diejenigen Elemente, die die Ausstellungsideen der KünstlerInnen und das Atmosphärendesign innerhalb des Ausstellungsraumes festlegen wollen. Ausstellungen und Ausstellungstexte sind für den 1954 geborenen Künstler, der auf ein 25jähriges Oeuvre zurückblicken kann, grundsätzlich wichtig: allein zwischen dem Jahr 2000 und 2006 hatte er ca. 60 Soloausstellungen und über 200 Gruppenausstellungen; dazu kommen ca. 20 Solo-Ausstellungskataloge und zahlreiche publizierte Interviews. Fünf dieser Ausstellungen und die dazu herausgegebenen Texte werden in dieser Arbeit vorgestellt und dahingehend untersucht, welche Wechselwirkungen zwischen diesen beiden Medien bestehen. Dabei ist die Verfasserin besonders daran interessiert, inwieweit Einflussmöglichkeiten auf die Ausstellungsidee oder -konzeption bestehen, die auch die Entwicklung des Werkes fördern oder hemmen können. Neben der Text- und Werkbetrachtung werden das Design der jeweiligen Ausstellung und die Partizipation der Rezipienten miteingebunden. Da gerade auch die ersten Ausstellungsjahre für die spätere Karriere wichtig sind, hat die Verfasserin Ausstellungen aus den Jahren 1984, 1988 und 1991 ausgewählt, um den Einfluss der Ausstellungstexte auf die Entwicklung des Werkes zu zeigen. In diesen Ausstellungen war der Künstler noch stark auf der Suche nach dem kunsttheoretischen Fundament, es zeigt sich aber auch seine allmähliche Befreiung vom traditionellen Skulpturenbegriff und das Aufbrechen eines isolierten Werkes. In der Ausstellung 1991 erfolgt ein entscheidender Schritt für das Gesamtwerk: die Arbeiten stellen die Wahrnehmung und die Vorstellungswelt der Besucher in den Mittelpunkt und nehmen so die Kommunikation mit den Rezipienten auf. Dieser Durchbruch wird neben den

¹ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm, Galerie Krinzinger, Wien 1996, S.12. Interview mit dem Kurator Hans Ulrich Obrist, der die Frage zum Ausstellen mit folgendem Zitat Marcel Broodhears stellte „jede Ausstellung ist eine Wahrheit, die von zahlreichen anderen Wahrheiten umgeben ist, die es wert sind erforscht zu werden“. Antwort Wurms: „Man könnte es auch so überschreiben: das Grundlegende ist das Mißtrauen gegenüber der festgelegten Form, an der nicht mehr zu rütteln ist, das ist das Maßgebliche am Ganzen.“

KuratorInnen texten zur Ausstellung durch spätere Interviewaussagen Wurms ergänzt, was die Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten für die ausgestellten Werke zeigt und auch deren Wirkung für das künstlerische Werk bis in die späteren Jahre veranschaulicht.

Die Ausstellung „Erwin Wurm“ 1994 wurde von der Verfasserin aus zwei Gründen zur Besprechung ausgewählt: zum einen kann sie als eine frühe Retrospektive gewertet werden, und wurde in einer Ausstellungskooperation von drei internationalen Institutionen gezeigt; zum zweiten erweiterte Wurm in seinen Werken den Skulpturenbegriff auf Photographie, Video und das Buch, und zum dritten wurde zum ersten Mal den RezipientInnen eine wichtige Rolle eingeräumt. Alle diese Schritte beeinflussen die Ausstellung auf das Entschiedenste. Wieder werden die Texte genommen, um die Interpretationen und ihr kunsthistorisches Fundament mittels der Referenzen auf die Ausstellung zu spiegeln. Der „Skulptur als Handlung“ – also dem Produktionsprozess der Skulptur – wird breiter Raum in der Besprechung eingeräumt, da sie mit den späteren „one minute sculptures“, das Ausstellungsdesign komplett zu einer Bühne für die BesucherInnen verändern wird. Die Retrospektive „Erwin Wurm“ 2006/2007 schließlich vereint verschiedene Werkgruppen in einer Ausstellung, die zum Experimentierfeld der BesucherInnen geworden ist. In dieser „Werkstatt“ offeriert der Künstler die Möglichkeit der performance, des Berührens und Begehens, des Zuhörens und des stillen Betrachtens. Da gerade das „Neue Ausstellen“ in den letzten Jahren von AusstellungsmacherInnen aktiv diskutiert und ausprobiert wurde, wird vor der Besprechung dieser Retrospektive ein Blick auf den aktuellen Stand der Diskussion geworfen. Wie in den zuvor besprochenen Ausstellungen werden auch hier die Texte von vier AusstellungskuratorInnen konzentriert vorgestellt und vor allem hinsichtlich der dort vorgeschlagenen künstlerischen Referenzen bearbeitet. Dabei ist interessant, dass zum ersten Mal in der Ausstellungs- und Publikationstätigkeit Wurms die Ausstellungstexte von dem Ausstellungskatalog getrennt in einem eigenen Heft veröffentlicht wurden und im Katalog selbst nur die Anmerkungen des Künstlers zu finden sind. Für die Besprechung hat die Verfasserin aus dem umfangreichen Oeuvre fünf Werkgruppen ausgewählt, die einerseits die vom Künstler intendierte Partizipation der BesucherInnen am Werk dokumentieren, und andererseits die Ausstellungstrategie des Künstlers am besten dokumentieren. Die Arbeiten selbst sind es hier, die den Ausstellungsort zur Bühne und gleichzeitig zum ZuschauerInnenraum für die

BesucherInnen machen – diese entscheiden selbst ob sie mitspielen wollen oder nicht. Mit der Frage, inwieweit die Ausstellung des Künstlers dem Stand der Diskussionen zum Neuen Ausstellen entspricht bzw. wie der Künstler seine Arbeiten zu den wichtigsten Steuerungselementen der Ausstellung macht, endet die Arbeit.

2. Die Forschungslage

Es gibt eine große Anzahl von Publikation über die Ausstellungstätigkeit von Erwin Wurm wie auch Interviews und Zeitungsartikel. Für diese Diplomarbeit wurden in erster Linie die Kataloge zu fünf Ausstellungen² herangezogen. Die 13 Texte verschiedener KuratorInnen³ sind die Grundlage dieser Arbeit, die mit einem Interview Wurms mit dem Kurator Ulrich Obrist 1996⁴ und einem Interview mit Abraham Orden 2006⁵ ergänzt wurden. Diese Texte werden jeweils unter einem eigenen Gliederungspunkt vorgestellt, d.h. aus den Texten wird zitiert und

² Ausstellungen: „Erwin Wurm“ Galerie nächst St. Stefan, Wien, 1984, „Erwin Wurm“ Galerie Krinzinger, Wien 1988, „Wiener Zimmer“ Secession Wien, 1991, „Erwin Wurm“ Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1994, „Retrospektive Erwin Wurm“, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2006/2007.

³ Skreiner, Wilfried, Dialog mit der Kunstgeschichte anstatt Nachahmung der Natur, in: Erwin Wurm, (Ausstell.kat.,Galerie nächst St. Stefan Wien),Wien 1984.S. 2f. Draxler, Helmut, Erwin Wurm, (Ausstell.kat.,Galerie Krinzinger Wien), Wien 1988. S. 2f. Rychlik, Otmar, Zur unmittelbaren Gegenständlichkeit der Dinge, in: Erwin Wurm, Wiener Zimmer,(Ausstell.kat.,Secession Wien), Wien , 1990, S. 9 – 16. Steiner, Barbara, Anmerkungen zu den Textil – und Staubobjekten, in: Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstell.kat.,Secession Wien), Wien 1990, S. 21 – 23. Wäspe ,Roland, Pullover als plastischer Prozess, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstell.kat., Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen, Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, musee d'art contemporain de Lyon), Wien, 1994, S. 35 – 41. Sans, Jerome, Der Nullpunkt der Skulptur, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstell.kat.,Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St. Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien, 1994, S. 57 – 64. Hegyi, Lorand, Paradigmen der Dialektik, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstell.kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St. Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S.7 -14. Fuchs ,Rainer, Skulpturale Behauptungen, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St. Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S. 7 – 13. Berg, Stefan, Stellungswechsel am Flipperautomaten, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St. Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien, 1994, S. 47 – 52. Trippi, Laura, Orchestrierung der Leere, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St. Gallen, Kunstverein Freiburg),Wien 1994, S. 88-94. Fleck, Robert, Erwin Wurm, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, MUMOK Wien,Deichtorhallen,Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, musee d'art contemporain de Lyon), Mumok), Wien, 2006. S. 13 – 17. Köb, Edelbert, the artist who swallowed the world, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien(Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen, Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, musee d'art contemporain de Lyon), Wien, 2006. S. 9 – 12. Kunde, Harald, hold your breath and think of Erwin Wurm, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum,, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen, Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, musee d'art contemporain de Lyon), Wien, 2006. S. 7 – 8. Wäspe, Roland, Inspired by Erwin Wurm, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen, Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, musee d'art contemporain de Lyon), Wien 2006. S. 19 – 20.

⁴ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm (zit.Anm.1).

⁵ Orden, Abraham, Twist and Shout, Erwin Wurm interviewed by Abraham Orden, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien(Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum,Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen, Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, musee d'art contemporain de Lyon), 2006. S. 25 –30.

paraphrasiert. Dabei ist zu erwähnen, dass die Texte der Retrospektive wie auch das Interview mit Abraham Orden in englisch gehalten sind. Wichtig zur Einordnung der Texte waren auch die Werkübersicht Joseph Beuys⁶, sowie diejenige Marcel Duchamps⁷. Bezüglich des neuen Ausstellens kamen einschlägige verschiedene Beiträge aus dem Kunstforum international⁸ und der Publikation „understanding installation art“⁹ von Marc Rosenthal. Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“¹⁰ ist zu den Themen der erweiterten Skulptur und zum Ausstellungsraum eine wichtige Basis für die Entwicklung der eigenen Überlegungen zu diesen Bereichen.

⁶ Borer, Alain, Beweinung des Joseph Beuys, in: Schirmer, Lothar, Joseph Beuys, München 1996/2001, S. 11 – 35.

⁷ Bonk, Ecke (Hg.), Marcel Duchamp, Die große Schachtel, München 1989.

⁸ Bianchi, Paolo, Das „Medium Ausstellung“ als experimentelle Probesthne, in: Bechtloff, Dieter (Hg.), Kunstforum international, 186, 2007, S. 45-55. Bianchi, Paolo, Die Ausstellung als Dialograum, in : Bechtloff, Dieter (Hg.), Kunstforum international, 186, 2007, S. 82-99.

⁹ Rosenthal, Marc, understanding installation art, Munich-Berlin, London, New York, 2003.

¹⁰ Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 2006 .

3. Der Text als ein wichtiges Element der Ausstellungsvermittlung

Ausstellungstexte sind ein wichtiger Teil der zeitgenössischen Kunstvermittlung, die überwiegend durch KunsthistorikerInnen vorgenommen wird, und repräsentieren unterstützende Medien für die AusstellungsbesucherInnen und die RezipientInnen zeitgenössischer Kunst. Dabei geht es in den Texten einerseits um Ausstellungskonzept und -inhalt, Betrachtungen einzelner künstlerischer Arbeiten oder Werkgruppen, um Einordnung in ein kunstgeschichtliches und gesellschaftliches oder/und politisches Umfeld, um KünstlerInnenbiographien etc. Den Interessierten/ die Interessierte soll eine Hilfestellung zum besseren Verständnis des Werkes und der Ausstellung gegeben werden und dem/der KünstlerIn eine Publikation, die seine/ihre Ausstellung außerhalb des regionalen Raumes „miterleben“ lässt. Die Publikationen im Bereich der zeitgenössischen Kunst beschränken sich nicht auf die Printmedien, sondern betreffen alle rezipierenden Medien wie z.B. Fernsehen, Radio und Internet. Dabei spielen die globalisierten Massenmedien eine zentrale Rolle für die Wiedererkennbarkeit von Artefakten wie auch von ProtagonistInnen des Kunstbetriebs.

Das Internet beispielsweise erlaubt eine Ausstellungsrezeption meist schon vor der offiziellen Eröffnung ohne am Ausstellungsort zu sein und macht gleichzeitig die Internet-UserInnen zu ExpertInnen, die ihr Urteil im Netz abgeben können und damit MeinungsmacherInnen sind. Die eigene Rezeption oder der Wunsch, die Ausstellung zu sehen oder nicht, kann so durch die Meinungen vieler unbekannter AusstellungsbesucherInnen beeinflusst oder sogar ersetzt werden, dabei ist der Kenntnisstand der AnbieterInnen dieser Informationen nicht nachprüfbar. Anders bei Fernsehen und Radio, die zwar auch schon vor der offiziellen Eröffnung berichten, aber in der Regel die Qualifikation der JournalistInnen oder die Seriosität der Sender beurteilt werden kann. Die technischen Medien kommunizieren „ein Bild über das Bild“ oder „einen Text über den Text“ und reproduzieren dadurch selbst das Kunstwerk und die Ausstellung. Dabei geht es meist um leicht verständliche, kurze und schnelle Informationen.

Eines der wichtigsten Instrumente zur Kunstvermittlung bildet nach wie vor der Text, der einen ernsthaften Versuch darstellt, die künstlerische Position in das gesellschaftliche und künstlerische Umfeld einzuweben. Die Ausstellung wird so in einen Kontext eingebettet, in dem die visuellen Medien als Einzelwerke und als

kommunizierende Dinge innerhalb einer Präsentation oder eines Ausstellungsdesigns vom Publikum gelesen werden können. Kritisch ist dabei zu hinterfragen, ob es tatsächlich die künstlerischen Strategien des Künstlers/ der Künstlerin, oder des Autors/der Autorin sind, der/die es beherrschen will, „indem er (sie) dem Werk jene Deutung aufzwingt, die ihm (sie) selbst am Herzen liegt“¹¹. Dann wäre zumindest ein wichtiger Teil der Kunstvermittlung losgelöst von der Kunst und würde damit ein paralleles Kunstuniversum erstellen, das vom Leser/ der Leserin als das originäre wahrgenommen werden würde. Die Kommunikation mit dem/der BetrachterIn würde durch die künstlerischen Arbeiten und die Ausstellung einerseits und die Interpretation andererseits erfolgen, d.h. der Text würde die Kunst definieren, die sich der/die AutorIn vorstellt und dadurch die Vorstellungen im Kopf der LeserInnen bestimmen. Wenn das so wäre, dann müsste konsequenterweise die Frage Joseph Kosuths¹² angeschlossen werden wozu – also zu welchem Gebrauch – eigentlich bildende Kunst produziert wird; könnte man nicht dann ebenso gut einen Text über ein Ausstellungsthema in einen Raum präsentieren?

Wenn aber der Text den Versuch einer Werkinterpretation darstellt, und er uns Informationen über Zugangsmöglichkeiten gibt, dann verhält es sich anders. Dann bildet er eine Reflexionsgrundlage, die das Interesse an einem Ausstellungsdialog erhöht. Marcel Duchamp hat Texte zu seinem Werk geschrieben, die bald nicht mehr vom Werk selbst zu unterscheiden waren und entdeckte, dass Kunst nichts weiter als die Definition von Kunst war.¹³ Er veröffentlichte und interpretierte sein Werk über die Jahrzehnte immer wieder neu und bestimmte damit auch dessen Rezeptionsgeschichte. Für die KonzeptkünstlerInnen hieß es, den Begriff der Kunst zu hinterfragen und Kunsttheorien in Frage zu stellen, zu diskutieren und zu visualisieren. Heute gebrauchen die KünstlerInnen die „Textexperimente“ ihrer VorgängerInnen und verarbeiten sie in ihrem Werk; sie publizieren eigene Kunstzeitschriften und Interviews, die sie mit KuratorInnen oder SammlerInnen führen und nehmen Einfluss auf die Ausstellungskataloge, indem sie die abgebildeten Werke auswählen, die AutorInnenauswahl (mit)entscheiden, Interpretationen zulassen oder ablehnen, und die Graphik diskutieren. Der/Die KünstlerIn wirkt vielfach selbst als KuratorIn oder Co-KuratorIn seiner Ausstellung,

¹¹ Belting, Hans, Das Ende der Kunstgeschichte, Eine Revision nach zehn Jahren, Verlag C.H. Beck, München, 1995. S.109.

¹² Kosuth, Joseph, geb. 1945 Ohio, wichtiger Vertreter der Konzeptkunst.

¹³ Bonk, Ecke (Hg.), Marcel Duchamp (zit.Anm.7), S. 158.

der von der Auswahl der Werke über die Inszenierung im Raum bis zum Katalogtext das Projekt mitgestaltet, damit seine/ihre Intention auch in seinem/ihrer Sinne an den Betrachter/ die Betrachterin vermittelt wird. Dann ist die Rolle des Künstlers/ der Künstlerin nicht die des/der begabten Produzenten/ Produzentin, der/die ein Kunstwerk realisiert, das isoliert in den Raum ausstrahlt, sondern die eines/einer ganz neu zu verstehenden KünstlerIn-Intellektuellen, der/die seine/ihre Ideen für eine Ausstellung in Werke umsetzen kann, die miteinander kommunizieren und im Teamwork mit kunsthistorisch vorgebildeten Personen wie z.B. KuratorInnen als Projekt im vorgesehenen Raum realisieren kann. Als AusstellungsmacherIn vermittelt er/sie so seine/ihre Werke aktiv über das Ausstellungsdisplay und über den Text. Entscheidend für die Erzeugung von Bedeutung ist die Authentizität – d.h. die Übereinstimmung von Werk und Text in der Interpretation der Ausstellung, und die kritische Distanz, wenn es um die Ausstellungskritik geht. Beide haben die Funktion der Ausstellungsvermittlung – allerdings geht es in dem vom Ausstellungsmacher / der Ausstellungsmacherin verfassten Text um die Vorstellungswelt des Künstlers/ der Künstlerin in der vorgenommenen Inszenierung, und in der Kritik um die Meinung eines/einer unbeteiligten Dritten zu einem Oeuvre oder einer Ausstellung. Die Begeisterung einer Autorin für die Ausstellung ist nach Meinung der Verfasserin legitim und sogar wünschenswert, wenn sie nicht nur eingesetzt wird, um die Karriere des/der KünstlerIn oder die eigene berufliche Entwicklung voranzutreiben, und Interpretationen vornimmt, die mit dem Gesamtwerk nicht übereinstimmen können. Gerade in der zeitgenössischen Kunst können Mutmaßungen zur Intention oder zu den Vorbildern der KünstlerInnen leicht durch Gespräche mit ihnen verifiziert werden.

4. Das Frühwerk Erwin Wurms

Erwin Wurm wurde 1954 in Bruck/Mur geboren und hat in Salzburg und Wien studiert. In Wien war er Schüler von Bazon Brock, der vor allem durch sein in den 60er Jahre entwickeltes Action-Teaching, das künstlerische Programmatiken für die Rezipientenschulung nutzbar machen sollte, bekannt wurde.¹⁴ Wurm stellt seit Anfang der 80er Jahre aus und ist mittlerweile zu einem international bekannten Künstler geworden, der eine umfassende Ausstellungstätigkeit und Bibliographie nachweisen kann. Seit 2002 unterrichtet der Künstler, der in Limburg (Österreich) und Wien lebt, als Professor für Bildhauerei/Plastik und Multimedia am Institut für Bildende und Mediale Kunst der Universität für Angewandte Kunst Wien. Das Frühwerk des Künstlers kann in den Ausstellungen von 1984 und 1988 gesehen werden.

4.1 Ausstellung „Erwin Wurm“ in der Galerie St.Stephan, Wien, 1984

Der der Verfasserin vorliegende früheste Katalog, herausgegeben von der Galerie nächst St.Stephan, zeigt eine Ausstellung mit Skulpturen figurativen Charakters, die überwiegend aus Blech oder auch aus Holz gefertigt sind. Sie sind in unterschiedlicher Intensität mit Öl bemalt und mit Titel unterlegt wie „der Maler“, „der zweite Schritt“ (Abb.1), der „Fluss“ etc. Durch ein Format zwischen 1.50m und 2.70m Höhe bzw. Länge haben sie sehr repräsentativen Charakter, der auch durch eine aufwendig wirkende, manuelle Bearbeitung unterstrichen wird.

Bildbeschreibung der Skulptur „Der Maler“: Die Metallskulptur ist großflächig in den Flächen, sehr stark vereinfacht und monumental. Sie ist körperhaft obwohl sie innen hohl ist und nur aus der Vorderseite besteht. In ihrer Körperlichkeit erscheint sie nicht durchgeformt, sondern wirkt als menschliche Figur durch die Imagination des/der Betrachters/ Betrachterin. Durch die Zusammenfügung verschiedener Blechteile ergeben sich bestimmte Körperlinien, die durch ihre Formung eine Bewegung nach vorne signalisieren. Vor dem Körper ist eine Art Schild gehalten, das durch die Bezeichnung als „der Maler“ als Farbpalette gedeutet werden kann. Aus dem Hut auf

¹⁴ Bazon Brock, geboren 1936 in Pommern, ist derzeit Professor für Ästhetik und Kunstvermittlung an der Bergischen Universität Wuppertal. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Entwicklung einer Neuronalen Ästhetik.

dem Kopf scheint sich eine gold-ockerfarbene Flüssigkeit zu entleeren, die über einen Teil der vorderen Fläche und über den Schild läuft. Die Figur hat kein Gesicht, einen angedeuteten Arm und keine Füße. In ihrer Form und Komposition erinnert sie an einen Kämpfer oder Fechter.

Der Titel lässt verschiedene Gedankenspiele zu: der arme Maler, der um seine Existenz kämpft, der Maler, der sich mit seiner Farbpalette wehren muss, der Maler, der sein Künstlerdasein satt hat und sich selbst mit Farbe begießt, der Maler, der zur Staffelei schreitet usw.

Die Überschrift des Ausstellungstextes¹⁵ von Skreiner lautet „Dialog mit der Kunstgeschichte anstatt Nachahmung der Natur“ und beginnt mit dem Satz „Erwin Wurm ist kein Bildhauer im klassischen Sinn“, der dann im Verlaufe der Abhandlung geändert wird zu der Aussage, dass er „kein nachahmender Maler ist, kein Bildhauer und kein Maler“, sondern ein „Umbildner, ein Umformulierer, ein Neubildner“¹⁶ ist. Der Text setzt sich fort mit Feststellungen dazu, dass Wurm nichts mit den in der Renaissance zur Skulptur aufgestellten Regeln zu tun haben will und menschliche Gestalten abbildet, „obwohl er sie nicht liebt“ – allerdings erfolge dieses Abbilden auf der Grundlage anderer Kunstwerke wie beispielsweise derer von Duchamp, Marino oder Wotruba.¹⁷ Im weiteren Repertoire Wurms spiele die Auseinandersetzung mit der griechischen und römischen Skulptur eine Rolle, wobei er lieber die große Form sucht und am liebsten Torsi bilde. Skreiner sieht den Künstler in enger Verbindung mit dem Futurismus¹⁸ und Marcel Duchamp. Die Skulpturen beschreibt er als „monumental und fragil in einem, block- und körperhaft und zugleich ohne Substanz(...) sie sind keine Anti-Kunst, sondern eine Kunst, die in hohem Masse ihren Anspruch auf Schönheit erfüllt (...). Er (Erwin Wurm) ist ein Meister der Illusion, des Illusionismus, wie es alle guten Maler sind. Und er ist zugleich ein sehr guter Plastiker und Bildhauer(...). Immer ist er frisch, intelligent und geistreich, phantasievoll. Und weil er intelligent ist (was in unserem Lande nicht immer honoriert wird) weiß er auch wie es um die Eindeutigkeit der Inhalte steht. Vor allem in unserer

¹⁵ Skreiner, Wilfried, Dialog mit der Kunstgeschichte anstatt Nachahmung der Natur, in: Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Galerie nächst St. Stefan Wien) Wien 1984. Im Folgenden wird aus diesem Ausstellungstext sowohl zitiert als auch paraphrasiert.

¹⁶ Skreiner, Dialog (zit.Anm.15), S.2.

¹⁷ Die genannten Künstler haben entgegengesetzte Auffassungen von Kunst und insbesondere auch der Skulptur. Marcel Duchamp vertritt einen neuen revolutionären Skulpturenbegriff, der auch Alltagsgegenstände als Reproduktionen beinhaltet.

¹⁸ Italienische Kunstrichtung um 1910-1935 parallel zur industriellen Entwicklung. Wichtig ist die Visualisierung von Schnelligkeit und Dynamik. Vertreter sind bspw. G. Balla, Boccioni etc.

Zeit mit ihrem so oft besungenen Pluralismus. Diesen benützt er in eigener Weise für sich. Er stellt uns eine Figur hin und wir erkennen sie in ihr. Er gibt ihr einen Namen, damit wir wirklich das sehen, was er uns zeigen will. Was er uns zeigen will, ist nicht das eine, sondern auch das andere, ist immer ein Ambivalentes, Doppeldeutiges, Zwiegestaltiges. So schafft Wurm eine Welt der Schönheit, der Doppeldeutigkeit, der Fragwürdigkeit und der Hintergründigkeit in einem“.¹⁹

Bei der Textanalyse fallen folgende Widersprüche auf: Erwin Wurm wird als „kein Bildhauer“ und ein „sehr guter Bildhauer“, als „kein Maler und ein guter Maler“ bezeichnet. Nach Skreiner legt er auf Schönheit keinen Wert, schafft aber doch eine Welt der Schönheit. Das Eindeutige sei ihm zu banal, er bezeichnet aber die Skulpturen mit Namen oder Begriffen, die eine eindeutige Zuschreibung darstellen. Er sei künstlerisch eng mit den Futuristen und eng mit Duchamp verbunden. Nach der Lektüre des Textes entsteht der Eindruck eines Künstlers, der dem Genie früherer Zeiten sehr nah kommt. Er kennt die Kunstgeschichte und kann sich darauf beziehen (ist also gelehrt) bzw. mit der Bedeutung von Werken umgehen und sie für sich umwandeln. Er ist handwerklich in der Malerei und in der Skulptur ein Meister und er ist intelligent mit einem Schuss Ironie. Obwohl er „armes, gefundenes Material wie Blech und Holz benutzt, erfüllt seine Kunst in hohem Masse ihren Anspruch auf Schönheit“²⁰. Erwin Wurm schafft es also eine Welt der Schönheit zu schaffen obwohl er primitivste Alltagsmaterialien – so wie die italienischen Künstler der „arte povera“²¹ – benutzt und obwohl er diese Schönheit nicht erreichen will. Der Leser/ die Leserin bekommt den Eindruck, dass es ist sein Genius, seine Intelligenz ist, die ihn zu diesen Kunstwerken befähigt.

Interessant sind auch die herangezogenen künstlerischen Naheverhältnisse. Zum einen handelt es sich um eine Bewegung der Futuristen, die zeitlich weit entfernt, aber räumlich sehr nah sind, zum anderen mit Duchamp um eine der wichtigsten Ikonen der zeitgenössischen Kunst, der in hunderten von Abhandlungen als Referenz herangezogen wird und maßgeblich die zeitgenössische Kunst mitbestimmt hat. Die Futuristen haben im Sinne ihrer Zeit, die von einer großen Technikgläubigkeit und der industriellen Revolution getragen war, den neuen industriellen Boom verherrlicht. Ihre Bemühungen, diese Dynamik in Bewegung für

¹⁹ Skreiner, Wilfried, Dialog (zit.Anm 15), S.3.

²⁰ Ebenda

ein an sich statisches Kunstwerk umzusetzen, also die Suggestion von Bewegung zu erzeugen, haben insofern einen Konnex zu einigen Skulpturen Wurms – inhaltlich und auch formal sprechen sie jedoch eine andere Sprache. Marcel Duchamp hat innerhalb des Kunstkontextes gearbeitet und die Frage aller Fragen, nach dem was Kunst eigentlich ist, gestellt. Duchamp hat das erste „ready made“ eingeführt, keine vom Künstler geschaffenes, sondern von ihm ohne jedes ästhetische Vorurteil gewählte Alltagsobjekt; Wurm schafft eine Skulptur, er sucht dafür Materialteile aus und formt sie – mithin eine von Duchamp völlig gegensätzliche Vorgehensweise. Es ist interessant, dass Duchamp in den folgenden zwanzig Jahren in schöner Regelmäßigkeit – durch verschiedene Autorinnen eingebracht – als Referenz zu Erwin Wurms Werk auftaucht, und der Künstler in einem Interview in den späten neunziger Jahren selbst dazu sagt, dass ihre Ausrichtung – zumindest bezüglich der dort vom Interviewer eingebrachten Staubarbeit, aber auch hinsichtlich des Umgangs mit dem Alterungsprozess der Skulptur – sehr unterschiedlich ist.²² Nach Meinung der Verfasserin weist der Künstler zu diesem Zeitpunkt seines Schaffens wenig oder keine Gemeinsamkeiten mit den Futuristen oder mit Duchamp auf. Skreiner baut seinen Text auf diesen Referenzen auf, und setzt damit den jungen, unbekannten Künstler in einen internationalen Kunstkontext. Die Betrachter haben so nicht nur die Skulptur und deren Titel, der den Inhalt interpretiert, vor sich, sondern auch die Legitimation innerhalb des Kunstbetriebs.

Durch den Text wird ein österreichisches Künstlergenius geboren; die Ausstellung selbst ist eine Aneinanderfügung von Artefakten, die als Einzelwerke unabhängig voneinander im Raum existieren und weder untereinander noch mit dem Raum einen Dialog eingehen. Sie sprechen durch die einzelnen Titel.

²¹ Die „Arte povera“ ist eine italienische Kunstrichtung der 70er Jahre, die in Turin begründet wurde und das „arme“ Material für Kunstwerke verwendete. Ihre wichtigen Vertreter sind z.B.: Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, A.Boetti u.a.

²² Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm (zit.Anm.4), S. 5f.

4.2 Ausstellung „Erwin Wurm“ in der Galerie Krinzinger, Wien, 1988

Der Text zu dieser Einzelausstellung beginnt mit „die Alternative Brancusi oder Duchamp steckt das Feld moderner plastischer Auffassungen ab“ und führt in der Folge den Skulpturenbegriff dieser beiden eng befreundeten Ikonen der Moderne weiter aus, um dann zum Betrachter/ zur Betrachterin zu kommen.²³ In ihnen geht es um Schein und Erscheinung ohne in der weiteren Folge die Skulpturen des Künstlers inhaltlich in eine Beziehung zum Text oder den genannten Referenzen zu setzen. Es erfolgt dann eine kurze Beschreibung früherer Arbeiten des Künstlers, die die vorgefundenen Objekte in „bloßes Material einer euphorischen Kunst-Freude“ verwandelten, um dann für die neuen Arbeiten der Ausstellung eine Veränderung im Methodischen festzustellen, nämlich die Betonung der Form von Alltagsgegenständen mit minimalistischen Reliefs, abstrakt und proportionslos mit einer Bleihaut überzogen. Durch einige dieser Objekte bricht ein anderes Poliertes hindurch, was „eine Spannung zwischen dem „versinkenden“ und dem erstrahlenden, geklärten Objekt (bewirkt) – das Objekt wird zur Erscheinung gebracht“. Das Material sei nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern wird inszeniert—immer mit dem Ziel, die Dinge als Material und Licht, als Volumen im Raum, als privat im Gebrauch und öffentlich in der Anschauung hinzustellen. Die freigesetzten Assoziationen wirkten stark evokativ, nicht erzählerisch: häuslich, sepukral, fast bombastisch, ebenso brutalisiert wie ästhetisiert, eine befremdende Aura der Nichtigkeit beschwörend“²⁴.

Nach Meinung der Verfasserin betonen die neuen Arbeiten im Vergleich zu den Skulpturen 1984 besonders die Form, die durch das körperliche Volumen besonders hervorgehoben wird (Abb.3). Auch Holz in Form einer menschlichen Figur, die erkennbar aus einem anderen Kulturkreis stammt, wird zum Teil dieser zum Teil mit Bleihaut überzogenen Blechformen (Abb.4). Es sind Alltagsobjekte, die mit einer zweiten Hülle überzogen werden und die menschliche Figur mit ins Spiel bringen, die als Körper immer ein wichtiges Thema in der österreichischen Skulptur war und ist²⁵. Das Alltagsobjekt wird durch den Überzug eines wertlosen Materials zum Kunstwerk, das durch ihre Ausstellung Bedeutung herstellt. Dadurch wird das Material selbst

²³ Draxler, Helmut, Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Galerie Krinzinger Wien), Wien 1988. Aus diesem Text wird in der Folge zitiert und paraphrasiert.

²⁴ Ebenda. Ende des Textes.

²⁵ Dies zeigen die Arbeiten von Wotrubas, B. Gironcolis, der Aktionisten, Elke Krystufek, Markus Schinwald etc.

nobilitiert. Dieselbe Umwandlung erfahren Glas – und Keramikrollen: obwohl sie selbst nicht nur eine Sprache als Material, sondern auch als Objekt haben, werden sie durch die Verbindung mit dem Objekt im Ausstellungsraum zu einem Artefakt. Diese Vorgehensweise erinnert die Verfasserin an das Thema „ready made“ und an zugleich an das von Skreiner erwähnte arme Material, das er bei der „arte povera“ Bewegung gefunden hat. Die Funktion der exotischen Holzfiguren in Zusammenhang mit den Bleheimern bleibt, trotz der Hilfestellung des Textes, wonach der Inhalt „Ironie ohne tiefere Bedeutung“²⁶ ist, offen. Wurm selbst hat fast 20 Jahre nach dieser Ausstellung einem Interview zu diesen Skulpturen gesagt „I was really moving against what was considered interesting. That was the era of Minimalism, of Conceptualism, of Land Art; you didn't see a single figure standing around anywhere. Of course, my own work was conservative at the time, a step backwards, but it was a provocative step“²⁷.

In der Ausstellung geht es wieder um die einzelnen Werke in ihrer Wirkung als Artefakt. Sie sind im Raum platziert ohne einen Kontext zu schaffen und präsentieren sich als Skulpturen, die zu interpretieren sind. Dabei kann die Betrachterin Referenzen in diversen oben erwähnten Vorgängern erkennen, die in ihrer Kombination eine gewisse Unschlüssigkeit bzw. Abhängigkeit in der Objektidee zeigen. Offensichtlich ist die Tatsache, dass der Künstler versucht eine Kommunikation zwischen Artefakt und Betrachterin zu erzeugen und das Bemühen, eine Reaktion herauszufordern.

²⁶ Draxler, Erwin Wurm (zit.Anm.22), S.2.

Interessant dazu ist die Einlassung Edelbert Köbs, the artist who swallowed the world, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, Mumok, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2006. S. 9. Er macht den Vorschlag, sie als Referenz zur kolonialistischen Exploitation zu sehen.

²⁷ Orden, Twist and Shout (zit.Anm.5), S. 25.

5. Ausstellung „Wiener Zimmer“ in der Wiener Secession, 1991

Zur Ausstellung erscheinen vier Texte, die mit unterschiedlichen Interpretationen auf die in der Ausstellung gezeigten Staub- und Textilarbeiten reagieren. Im Folgenden werden zwei daraus²⁸ vorgestellt, sowie der Kommentar eines weiteren Autors zu einer unmittelbar der Secessionsausstellung vorangehenden Gruppenausstellung²⁹ eingefügt, die ebenso Wurms Staub- und Textilarbeiten präsentierte. Die Verfasserin geht aufgrund der zeitlichen Nähe der Ausstellungen davon aus, dass die Vorbereitungen zu beiden Ausstellungen parallel gelaufen sind, d.h. auch die Texte im ungefähr gleichen Zeitraum mit der gleichen Möglichkeit des räumlichen Zugriffs auf den Künstler entstanden sind. Der Text vervollständigt den Stand der Meinungen zu einem Zeitpunkt, den der Künstler im Nachgang als „Beginn seiner künstlerischen Arbeit“ bezeichnet.³⁰

5.1 Die Texte zur Ausstellung

Ottmar Rychlik ordnet Erwin Wurm in die Nachfolge der Schüler Adolf Wotrubas ein, die sich von dessen Skulpturenauffassung abgespalten haben.³¹ Es gehe dem Künstler um die „Konstatierung von Volumen und (...) des Anwesenden“³². Nach der Definition des Skulpturenbegriffs und der Einführung von Duchamp und Frank Stella ordnet er ihn in die Kategorie des vom amerikanischen Denken beeinflussten Künstlers ein, der von „einem intellektuellen Demokratisierungs- und Säkularisierungsprozess (beeinflusst ist). Es geht ihm „möglicherweise nicht mehr darum, hierarchische Strukturen und Systeme zu schaffen, sondern auf pluralistischer Ebene die Vielheit der Denkmöglichkeiten zu erproben, nicht unbedingt auf deren Richtigkeit hin zu überprüfen, sondern es beim

²⁸ Rychlik, Otmar, Zur unmittelbaren Gegenständlichkeit der Dinge, in: Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession Wien) Wien, 1990, S. 9 – 16. Steiner, Barbara, Anmerkungen zu den Textil – und Staubobjekten, in: Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession Wien), Wien 1990, S. 21 – 23. Die Auswahl dieser Texte erfolgte auf Grund der räumlichen Nähe der Autoren zum Künstler.

²⁹ Ausstellung „Abwesenheitsstrategien“, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1991.

³⁰ Köb, Edelbert, the artist who swallowed the world, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'art contemporain de Lyon), Wien 2006, S. 9.

³¹ Rychlik, Otmar, Zur unmittelbaren Gegenständlichkeit der Dinge, in: Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession Wien), Wien 1990, S. 9 – 16. Aus diesem Text wird in der Folge zitiert und paraphrasiert.

Unterhaltungswert bleiben zu lassen, bei der Vorläufigkeit , auf die mit Sicherheit eine andere folgt“³³. In der Verwechslungsmöglichkeit von Kunst und Wirklichkeit liege die Chance „eine neue Ebene der Kommunikation zu erreichen. Und Erwin Wurm gehört diesem leichteren Zeitalter an“³⁴. Bei Wurm ginge es v.a. um Gefäße und Hohlkörper, die entgegen ihrer Bestimmung ungefüllt sind, und dadurch etwas anderes geworden sind, als sie waren oder hätten sein können. Sie kommen mit ihrer Form und werden zum Kunstwerk und zum Anschauungsobjekt d.h. sie werden nicht mehr in ihrer früheren Funktion gesehen „ wobei es jetzt kaum mehr um Kunst oder Wirklichkeit geht, sondern um die Aufmerksamkeit für das, was man sieht; aber dass man es sieht, macht die Kunst“. Er führt dann zu den Kleiderskulpturen aus, dass es Gegenstände sind, die grundsätzlich den Trägern, egal ob Menschen oder Objekten angepasst werden und dadurch jeweils eine andere Identität bekommen, gleichzeitig aber die Kleidungsstücke selbst sich in Podeste oder Sockel verwandeln.(Abb.5)Dadurch wird der/die BetrachterIn angestoßen über das Verhältnis von Sockel und Kunstwerk nachzudenken. Am Schluss schreibt er über die Staubobjekte, mit denen Wurm „die Frage nach der Hülle der Hülle“ stelle und die die „Anwesenheit des Abwesenden“ zeigt.³⁵(Abb.6) Er stellt dann die Frage, ob das noch den Anspruch erheben kann, ein Kunstwerk zu sein, weil das Objekt nicht mehr vorhanden ist oder vielleicht auch nie als Kunstwerk auf dem Sockel war – damit muss kein Gedanke an das Kunstwerk verschwendet werden.

Barbara Steiner beginnt ihren Text³⁶ mit „die Textil- und Staubobjekte von Erwin Wurm wirken auf den ersten Blick wie ein Bruch in seinem künstlerischen Oeuvre. Tatsächlich bleiben für den Künstler jedoch bestimmte Fragestellungen der früheren Jahre weiterhin relevant und werden von ihm radikal weiter-entwickelt“³⁷. Den an die Wand montierten oder in Vitrinen ausgestellten Textilarbeiten schreibt sie eine auratische Wirkung zu und zitiert zur Vermittlung dieser Arbeiten Walter Benjamin mit „eine einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“³⁸. Die Banalität der Kleidungsstücke würde dadurch verschleiert: Sie gäben vor, „etwas anderes“ zu sein,

³² Rychlik, zur unmittelbaren Gegenständlichkeit (zit.Anm.31), S.12.

³³ Rychlik, Zur unmittelbaren Gegenständlichkeit (zit.Anm.31), S.13.

³⁴ Ebenda

³⁵ Ebenda

³⁶ Steiner, Barbara, Anmerkungen zu den Textil – und Staubobjekten, in: Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession Wien), Wien 1990, S. 21 – 23. Im Folgenden wird aus diesem Text zitiert und paraphrasiert.

³⁷ Steiner, Anmerkungen (zit.Anm.36),s.22.

³⁸ Benjamin, Walter, Das Kunstwerk (zit.Anm.10),S.19. Walter Benjamins Zitat wird hier aus dem Zusammenhang gerissen; es geht bei ihm um die Aura von natürlichen Gegenständen.

d.h. sie wollen ihre ursprüngliche Funktion, ihre Alltäglichkeit verbergen. Sie verführen zu einer „genießeriischen Rezeptionshaltung, unterlaufen diese aber zugleich auf ironische Weise³⁹“. Der/Die BetrachterIn hat ein „sinnliches Erleben“ und „ein kritisches Analysieren des Gesehenen“, wobei es Wurm um beides ginge. Bei den Staubarbeiten stelle sich „ein Unbehagen angesichts der unerklärlichen Leere ein“ und „man ist versucht, sich in der Vorstellung die Aura eines abwesenden Objekts zu konstruieren“⁴⁰. Weil das Objekt aber nicht da ist, bleibe der Rezipient in seiner eigenen Vorstellungswelt gefangen. Für diese Arbeiten sei das Element der Dauer wichtig. Wurm frage nach dem „Ewigkeitswert“ von Kunstwerken und demonstriere ihre Vergänglichkeit. „Hierin manifestiert sich auch die Frage nach einer existenziellen Dimension und damit implizit nach den Grundlagen unseres Daseins. Mit größter Sensibilität hat Wurm ein Thema aufgegriffen, das für die Gegenwart von entscheidender Bedeutung und Brisanz ist“⁴¹.

Lorand Hegyi, der den Kommentar für die Ausstellung im Palais Liechtenstein schreibt⁴², sieht in der Staubarbeit eine radikale Entmaterialisierung durch das „Fehlen eines greifbaren, messbaren sichtbaren Gegenstandes“⁴³. Das Geheimnis seiner Arbeit sei, dass es keinen bildhauerischen Körper mehr gebe und doch die Materie im Staub anwesend ist. Er bezeichnet Wurms Arbeit als eine Verwirklichung einer Abwesenheitsstrategie. Hegyis Werkbeschreibung zur Abwesenheit und Leere deckt sich genauso wie die Auffassungen Rychliks und Steiners insoweit mit der zentralen Idee des künstlerischen Konzepts. In der weiteren Ausführung befasst er sich mit der Bedeutung des abwesenden Objekts, das er als einen „Gegenstand des ästhetischen Genusses“⁴⁴ bezeichnet und imaginiert dessen Aura, indem er davon spricht, dass Wurm die sinnlichen Form entfernt, d.h. dem/der LeserIn und BetrachterIn das ursprüngliche Vorhandensein eines geheimnisvollen auratischen Objektes vorstellt. Wurm kommentiert den Vorgang anlässlich eines Interviews: „Bei den Staubarbeiten lege ich immer offen, dass der Staub aus einem Staubsaugersack gestreut ist, ein Vorgang von maximal fünf Minuten, und dass im freigelassenen Feld nie ein realer Gegenstand gestanden, sondern eine Schablone gelegen ist“⁴⁵. Er

³⁹ Ebenda

⁴⁰ Ebenda

⁴¹ Steiner, Anmerkungen (zit.Anm. 36), S.23.

⁴² Hegyi, Lorand, Entfaltungsmöglichkeiten einer Abwesenheitsstrategie: Erwin Wurm, in: Interferenzen II, Abwesenheitsstrategien, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Wien) Wien, 1991, S. 49-61.

⁴³ Hegyi, Entfaltungsmöglichkeiten (zit.Anm.42), S. 49.

⁴⁴ Ebenda

⁴⁵ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm (zit.Anm.1), S. 5.

führt weiter aus, dass seine Staubarbeiten nichts mit denen von Duchamp gemeinsam haben, da es Duchamp um die ästhetische Struktur des Staubes selbst ginge und bei ihm darum, dass es keinen Gegenstand gibt bzw. dass es ihn nach Meinung der Betrachter nicht mehr gibt. Es geht nicht um existenzielle Fragen des Betrachters, sondern um die Abwesenheit des Objekts.⁴⁶

5.2 Die Betrachtung der Interpretationen unter Einschluss der von den Autoren vorgestellten Referenzen

Der Begriff des auratischen abwesenden Objektes wird bei Steiner nochmals aufgegriffen, allerdings mit einem entscheidenden Unterschied: der/die BetrachterIn ist versucht sich das Objekt als auratisch vorzustellen, d.h. es geht um die grundsätzliche Einstellung der BetrachterInnen, die sich ein Objekt, das auf einem Podest präsentiert wird, als Kunstwerk vorstellen, das Bedeutung transportiert. In ihrer Vorstellungswelt taucht ein Objekt auf, das nach deren eigenen kunstgeschichtlichen Ästhetik-Begriffen erschaffen ist – eine Überlegung, die sich mit Wurms Intentionen, den/die BetrachterIn aktiv miteinzubeziehen, deckt. Die von der Autorin daraus gezogene Schlussfolgerung, es ginge um den Ewigkeitswert von Kunstwerken oder um die eigene Existenz, ist so von Wurm nicht intendiert. Rychlik trifft mit seinem Zweifel an der Existenz eines Kunstwerkes auf dem Sockel am besten: eine Schablone ist der Gegenstand, den Wurm verwendet, indem er ihn für fünf Minuten auf das Podest legt und Staub drumherum streut. Es gibt tausende von seriell hergestellten Schablonen in vielen Größen aus unterschiedlichem Material, die die Funktion haben, Formen abzubilden, und von jedermann im Alltag verwendet werden.⁴⁷ Der Künstler ist offensichtlich weder an der Materialität, noch an der Originalität des Gegenstandes interessiert. Entscheidend für die Wahl der Schablone sind deren Größe und die Form, die durch den Sockel bestimmt werden. Die Aufmerksamkeit der Betrachter soll nicht auf die Bedeutung des abwesenden Objektes gelenkt werden, sondern auf die Abwesenheit oder Leere selbst, die durch den Abdruck eines Objekts im Staub erst sichtbar geworden ist⁴⁸. Es geht nicht um das Objekt als Kunstwerk, sondern um die Illusion des Betrachters, was der

⁴⁶ Ebenda

⁴⁷ Schon Duchamp hat Schablonen als eine Art zweidimensionaler Gussformen für seine humoristischen Zeichnungen vor 1910 bis 1950 zur Colorierung verwendet.

⁴⁸ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm, (zit. Anm. 1), S. 6.

Grundstein seiner Konzepte für die späteren Arbeiten wie die Handlungsanweisungen oder auch die one-minute sculptures ist.

Trotz dieser markanten Weiterentwicklung des Werkes werden weitere Einbettungsmöglichkeiten in die neuere Kunstgeschichte versucht. Über die Konstruktion einer philosophischen Basis⁴⁹ wird das Thema der Entmaterialisierung in einen kunstgeschichtlichen Kontext gestellt und in der Nachfolge zu „Duchamps ready-made“-Konzeption und Malewitschs und Piet Mondrians Suprematismus beziehungsweise Neoplastizismus“ gesetzt. Allerdings fände bei Wurm im Gegensatz zu den genannten Vorgängern „Entmaterialisierung und Rematerialisierung zeitgleich statt“⁵⁰.

Wieder erscheint die Referenz Duchamp mit dem Hinweis auf dessen „ready-made Konzeption“ ohne jedoch vertiefend darauf einzugehen. Die zum ersten Mal genannten Mondrian und Malewitsch bleiben ebenfalls in einer Andeutung zu den unterschiedlichen Prozessen der Entmaterialisierung stecken, so dass sich dadurch keine direkten Verbindungen zum Werk Erwin Wurms herleiten lassen. Auch hier stellt sich die Frage, aus welchem Grund die Moderne herangezogen wird, wo gerade jetzt der Künstler ein Konzept vorgestellt hat, das sich mit wichtigen Fragen auseinandersetzt: zum einen mit der Skulptur und der Auslotung ihrer Grenzen bzw. einer Neudefinition des Skulpturenbegriffs; zum anderen mit dem Betrachter als Adressat eines Artefakts bzw. mit der Vorstellungswelt des Besuchers/ der Besucherin, die für den Künstler wichtig ist. „(Der/die BetrachterIn) ist ein wesentlicher Teil meiner Arbeit. Kunstwerke müssen gesehen werden. Meine Arbeiten brauchen den Betrachter aber auch, um zu Ende definiert zu werden“⁵¹. Die Studienjahre bei Bazon Brock⁵², der das Action-Teaching⁵³ entwickelt und sich insbesondere der Rezipientenschulung gewidmet hat, scheinen hier Früchte getragen zu haben. Brock beteiligte sich nicht nur mit Wolf Vostell und Joseph Beuys an Happenings, sondern richtete auch 1968 erstmals eine Besucherschule für die

⁴⁹ Hegyi, Lorand, Entfaltungsmöglichkeiten (zit. Anm.34), S. 49. Hegyi sieht neben der Entmaterialisierung eine weitere Komponente in den Staubarbeiten, nämlich die das Wurm die Leere „zum einzig sinnvollen Ganzen“ ernannt. Die Leere sei eine „autonome, souveräne, isolierte-geistige-Einheit“ im Umfeld des Staubes (der Materie), der Bestandteil der Umwelt sei. Die Leere sei der „Kern“ und das Wesentliche des Werkes, der Staub sei das Unwesentliche

⁵⁰ Ebenda,

⁵¹ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm (zit.Anm.1), S.11.

⁵² Bazon Brock, geboren 1937 in Pommern, ist Professor für Ästhetik und Kunstvermittlung an der Bergischen Universität Wuppertal, und war Wurms Lehrer an der Universität für angewandte Kunst, Wien.

BesucherInnen der documenta 4 ein, mit dem Ziel, ihnen einen Zugang zur zeitgenössischen Kunst zu vermitteln. Brock will – wie Beuys – die Kunst aus dem Elfenbeinturm holen und für das breite Publikum zugänglich machen; hierzu lässt er in Fluxus und Happenings Denk- und Aktionsprozesse der Beteiligten bewusst offen. Diesen Aspekt bringt Wurm in die Staubarbeiten mit ein, indem er einen Skulpturenbegriff entwirft, der die Betrachter von fest gefügten Vorstellungen befreit und Interpretationsmöglichkeiten nicht nur erlaubt, sondern diese als Teil des Kunstwerkes sieht.

Zu den Textilarbeiten sagt der Künstler, dass ihn das Thema der Hülle und des Kerns, und die „Bewegung von der „Zweidimensionalen in die Dreidimensionale“⁵⁴ als Grundprinzip der Bildhauerei interessiere. Für ihn sei es dabei um die Grenzbereiche zwischen Skulptur, Performance und Aktion gegangen, wie lange etwas Skulptur ist und wann es in eine Performance übergeht. Auf die Kleidung als Objekte ist er gekommen, weil sie aus seinem unmittelbaren Umfeld stammen und billig zu bekommen sind. Diese Objekte sind einerseits aus weichem Material und leicht formbar und andererseits durch ihren Gebrauch mit Menschen assoziiert, die irgendwann in den Kleidern steckten und diese jetzt abgelegt haben. Der Körper des Menschen ist damit in der Vorstellung der BetrachterInnen, obwohl er nicht vorhanden ist⁵⁵. Es ist wieder das Thema der Abwesenheit, das Wurm auf der Suche nach einem erweiterten Skulpturenbegriff beschäftigt und wieder die BetrachterInnen, denen er einen weiten Interpretationsspielraum gibt. Der abwesende Körper ist dabei ähnlich der Schablone in den Staubarbeiten nicht durch seine Einzigartigkeit oder Sinnlichkeit definiert, sondern als beliebige Körperform im Raum.

Von der Abwesenheit der Menschen, von denen nur noch Hüllen geblieben sind, kommt Hegyi wieder zur Leere und zu ihrer Definition als „Raum mit geistiger Spannung“⁵⁶. Die verbliebenen Kleidungsstücke bezeichnet er als „sakrale Gegenstände der Feier des „Nicht-Vorhandenen“⁵⁷. Von dieser Definition ist die

⁵³ Beim Action-teaching kommt es auf die aktive Mitarbeit aller Teilnehmer, auf einen Rollenwechsel vom Beobachter zum Beobachteten an, was die Fähigkeit zur Selbstdarstellung verlangt. Dieser Einfluss auf die Arbeit Wurms wird in seinen späteren one-minute-sculptures deutlich.

⁵⁴ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm (zit.Anm.1), S. 3.

⁵⁵ Ebenda. Entsprechendes gilt für die Skulpturen der Ausstellungen von 1988, für die er Holz- und Blechstücke, Kübel usw. benutzt hat, die er gefunden hat. Dabei ging es nicht um object trouvés oder armes Material, sondern um Material, das aus ökonomischen Gründen genommen wurde.

⁵⁶ Hegyi, Lorand, „Entfaltungsmöglichkeiten (zit. Anm. 34), S. 50.

⁵⁷ Ebenda

Werkbeschreibung Steiners nicht weit entfernt, wenn sie von der auratischen Wirkung der Objekte spricht, die ihre ursprüngliche Form verbergen wollen. Wie bereits bei den Staubarbeiten bringt sie erneut die BetrachterInnen ins Spiel, die sie als emotional und analytisch beschreibt.

5.3 Die Deutung von Sockel und Vitrine für die Ausstellung

Interessant ist, dass die Glasvitrine für die Staubobjekte als „untrennbarer Bestandteil des Werkes“⁵⁸ beschrieben wird. Die Vitrine lässt die ausgestellten Exponate, sehen und stellt gleichzeitig eine Barriere zu Außen, also zum Betrachter/ zur Betrachterin dar. Schon in den Kunst- und Wunderkammern des 16. Jahrhunderts, in denen Objekte, Artefakte und Kuriosa ausgestellt wurden, sollte durch die Art der Präsentation deren verborgene Beziehung deutlich gemacht werden. Das Ausstellungskonzept war das der Präsentation in Vitrinen, die das Ausstellungsgut vor Staub, unerlaubtem Zugriff, schädigenden Klimaeinflüssen und Lichtstrahlung schützten. Auch Duchamp hat 1936 einen Flaschentrockner (ready made) zusammen mit anderen Objekten und Photographien von Objekten in einer Vitrine ausgestellt⁵⁹; seine Intention ging dahin zu zeigen, dass ein Ding Gegenstand einer Kunstaussstellung sein kann, ohne dass es ein Kunstwerk ist, d.h. die Vitrine, die an einem Ausstellungsort aufgestellt ist, nobilitiert das Objekt darin zum Kunstwerk. Beuys hingegen stellt Filzstoff- und Wachsobjekte in die Vitrine, um das Innere zur Schau zu stellen. Die Funktion der Vitrine in einem Ausstellungsraum wird heute von KünstlerInnen unterschiedlich, je nach kunsttheoretischer Verankerung des Werkes, definiert. Wurm definiert die Vitrine für die konkrete Staubarbeit „ich wollte den Staub schützen, indem ich ihn in eine Vitrine gab. Es hat sich aber herausgestellt, dass das nicht funktionierte, weil es plötzlich eine Arbeit über die Vitrine war. Ich wollte aber keine Arbeit über die Vitrine machen, sondern über das Phänomen des abwesenden Objektes. (So entstanden dann die) „ungeschützten Arbeiten auf einem Sockel, auf Podesten, an den Wänden oder am Boden“⁶⁰. (Abb.7)

Ebenso wird der Sockel traditionell als Träger des Kunstwerkes gesehen, d.h. alles was auf einem Sockel präsentiert wird, ist als Kunstwerk einzuordnen. Duchamp hat eine Auflage einer Photographie eines ready made an einen Gipssockel geklebt und

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Exposition surrealiste d'objet, Galerie Charles Ratton, Paris, 22.-31.5.1936.

damit das Verhältnis von Kunstwerk und Sockel in den Kunstdiskurs gebracht⁶¹, ebenso hat Brancusi in seinen Ausstellungen den Sockel für die Präsentation seiner Kunstwerke und im Atelier als Möbelstück benutzt. Wurm bewegt sich in diesem Kontext, wenn er ein Kleidungsstück um den Sockel windet, so dass es praktisch dessen Hülle bildet, oder ein Textil auf einen hohen Sockel breitet, der auf Augenhöhe des Künstlers endet, zitiert damit Frank Stella und gibt den Betrachtern die Anweisung, nicht über die Bedeutung des Textils als Artefakt nachzudenken, sondern sich auf das zu konzentrieren was sie sehen: einen hohen Sockel, der ein Alltagsobjekt trägt und als solcher das Kunstwerk darstellt. Andere Arbeiten wie z.B. die Staubarbeiten behandeln den Sockel in seiner traditionellen Bedeutung als Träger des Kunstwerkes und stehen in einer Linie mit den Staubarbeiten in einer Vitrine; es geht nicht um den Sockel.

In der Secessionsausstellung werden die Textilarbeiten innerhalb und außerhalb von Vitrinen gezeigt. Auch die Kleider werden teilweise in Vitrinen und teilweise auf flachen Podesten oder hochgestellten Sockel ohne Glassturz aufgezogen. Es wird also mit beiden kunstgeschichtlich bekannten Funktionen der Vitrinen und Sockel gearbeitet. Die Frage warum der Künstler beide Varianten gewählt hat, lässt sich nicht schlüssig aus der Ausstellung, seinen Anmerkungen⁶² oder aus den Ausstellungstexten beantworten. Ganz auszuschließen ist für die Verfasserin nicht, dass es doch auch um einen Einbezug der Kunstauffassungen Duchamps geht. Durch die unterschiedlichen Präsentationsformen zeigt sich Wurm als Kenner der Kunsttheorien und stellt zum ersten Mal einen Anspruch auf die Stellung als Kurator.

⁶⁰ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm (zit. Anm. 1), S. 6.

⁶¹ Bonk, Ecke (Hg.), Marcel Duchamp (zit. Anm. 7), S. 223.

⁶² Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm (zit. Anm. 1), S. 6. Wurm sagt zu dieser Ausstellung nur, dass es ihm um die Spannung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit ging.

5.4 Die Objekte im Ausstellungsraum

Die Ausstellung selbst besteht aus einzelnen, voneinander getrennten Arbeiten, die unabhängig voneinander betrachtet werden können und großzügig im Raum verteilt sind. (Abb. 7) Sie kommunizieren weder untereinander noch mit dem Raum. Ein Raum- oder Atmosphärendesign, das den Blick auf das Nebeneinander fördert und das inhaltliche Konzept der Ausstellung als Gesamtes in den Vordergrund stellt, ist nicht geschaffen worden. Allerdings spielt auch die Materialität der Objekte, also das Augenscheinliche und Haptische keine Rolle: weder als Bedeutungsträger noch als auratische Kraft, weil es überhaupt nicht existiert oder nur noch als leere Hülle sichtbar ist. Den abwesenden Gegenstand mit Didi-Huberman als auratisch zu definieren, weil er über seine (Nicht)-Sichtbarkeit hinaus das verbreitet, was mit Vorstellungen zu bezeichnen wäre, würde nach Ansicht der Verfasserin zu weit greifen, weil dann jedes Objekt solange es nur im Ungewissen bleibt und an einem Ausstellungsort gezeigt wird, eine Aura hätte.⁶³ Die Beschreibung Benjamins zur Aura als das „Hier und Jetzt des Kunstwerks- sein einmaliges Dasein an dem Orte an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist“⁶⁴ weist vor allem auf die geschichtliche Zeugenschaft oder das Schicksal des Objektes. Gerade diese Attribute sind es, die dem abwesenden Objekte in Wurms Staubarbeit – der seriell hergestellten Schablone -- fehlen. Für die Kleiderhüllen, die die Abwesenheit von menschlichen Körpern deutlich machen, gilt ebenso, dass es nicht auf deren Geschichte ankommt – im Gegenteil wie für die Schablonen ist deren Existenz uninteressant für das Werk. Der Künstler produziert Arbeiten, die Vorstellungen im Kopf des Betrachters/der Betrachterin auslösen – er sieht sogar das Geheimnis seiner Skulptur „im Kopf des Betrachters, (insofern bilden sich) Konstellationen oder Wolken um ihn herum (...), die sich uns als ebenso viele assoziierte Figuren aufdrängen (...)“⁶⁵, aber diese Vorstellungen sind stark abhängig von dem räumlichen Kontext, in dem das Werk steht und von seiner Präsentationsform. Es ist ein Unterschied, wenn der Staub in einer Vitrine oder auf dem Boden eines Ausstellungsraumes oder einer Strasse liegt. Die unterschiedlichen Präsentationsformen in der Secessionsausstellung sind einerseits ein Angebot für

⁶³ Didi-Huberman, Georges, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999, S. 137.

⁶⁴ Benjamin, Walter, Das Kunstwerk (zit. Anm.10), S. 13.

⁶⁵ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm (zit.anm.1),S. 5.

einen großen Interpretationsfreiraum, andererseits aber auch eine Absicherung zur Lesbarkeit. Vergleicht man die Ausstellung mit den Staubarbeiten im öffentlichen Raum, so wird bewusst, dass diese Arbeit nur im Innenraum bestehen kann, weil der Staub nur dort als solcher wahrgenommen wird.⁶⁶ (Abb.9) Sie werden also erst durch die Wahrnehmung des Betrachters/ der Betrachterin zum Kunstwerk. Dies stimmt überein mit einer Antwort Wurms auf die Frage, ob der Wasserfall fällt, wenn niemand da ist: „natürlich fällt er nur, wenn wir da sind“⁶⁷.

5.5 Das sichtbare Kunstwerk für den Rezipienten/die Rezipientin

Wurms Arbeit muss also gesehen werden – der Einbezug der BetrachterIn ist hier schon elementar für sein Kunstverständnis. Wenn sie – wie die Staubarbeiten im Außenbereich – nicht gesehen werden kann, kann sie keine Bedeutung als Kunstwerk generieren; daher ersetzt die Photographie den Staub als Skulptur und wird damit selbst zur Skulptur. (Abb.10) Die Photographien werden in ein Buch eingebracht, so dass „die künstlerische Arbeit (...) das Buch (ist)“⁶⁸. Das in Auflage gedruckte Buch mit den reproduzierten Reproduktionen der Staubarbeiten im Außenbereich wird zum Kunstwerk – eine Vorgehensweise, die wieder an Duchamps „boite en valise“⁶⁹ erinnert. Rychliks Bemerkung, dass „es jetzt kaum mehr um Kunst oder Wirklichkeit geht, sondern um die Aufmerksamkeit für das, was man sieht; aber dass man es sieht, macht die Kunst“⁷⁰ trifft hier zu. Die Vorstellungswelt der BetrachterInnen kann danach nur funktionieren, wenn etwas sichtbar ist.

Die BesucherInnen der Secessionsausstellungen sind zum größten Teil nicht das breite Publikum, sondern KünstlerInnen, KunsthistorikerInnen oder Kunstinteressierte, denen der zeitgenössischen Diskurs und die künstlerischen Referenzen bekannt sind. Ihre Vorstellungen sind also bereits durch den Kunstkontext geformt, so dass bestimmte Wiedererkennungseffekte eintreten. Dies betrifft Inhalte wie auch Präsentationsformen von Objekten, die auf

⁶⁶ Auch im Außenbereich hat Wurm verschiedene Staubarbeiten gemacht, die er photographiert hat, weil der Staub, der „als Schmutz“ wahrgenommen wird, nicht sichtbar ist. Wurm hat die Arbeiten „an Ort und Stelle über Nacht gemacht und früh morgens photographiert. Die künstlerische Arbeit ist das Buch, nicht die Staubarbeiten“.

⁶⁷ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm (zit.Anm.1), S.11.

⁶⁸ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm, (zit. Anm.1), S. 6.

⁶⁹ Die *boite en valise* (Schachtel im Koffer) entwickelte Duchamp fünf Jahre lang als tragbares Künstlermuseum, in das er seine seit 1910 geschaffenen Kunstwerke in miniaturisierter und reproduzierter Form gab. Er produzierte etwas 300 dieser Miniaturmuseen.

⁷⁰ Rychlik, Zur unmittelbaren Gegenständlichkeit (zit. Anm. 30), S. 7.

kunstgeschichtliche Vorgänger verweisen. Diese Erwartungshaltung des Publikums wird mit dieser Ausstellung bedient: Die Präsentation hat zum einen einen intellektuellen Anspruch und steht in der Nachfolge international renommierter KünstlerkollegInnen, in deren kunsttheoretischen Umfeld Wurm seine eigenen künstlerischen Strategien visualisiert. Die Präsentation und das Ausstellungsdesign ist sehr zurückhaltend, fast minimalistisch und steht daher im Trend zeitgenössischer, internationaler white-cube-Ausstellungen zu Anfang der 90er Jahre. Die BetrachterInnen haben kunsttheoretisches Wissen mitzubringen, um die Ausstellung zu begreifen, obwohl durch die Verwendung von Alltagsobjekten dem Publikum bereits ein erstes Angebot zu Interpretationen und zu einem aktiven Denken gemacht wird – ein Vorgehen, das er in der Entwicklung seines Oeuvres mehr und mehr intensivieren und schließlich zum zentralen Thema seiner künstlerischen Arbeit machen wird. Es ist Rychlik daher insofern zuzustimmen, dass der Künstler „auf pluralistischer Ebene die Vielheit der Denkmöglichkeiten erprobt und (es auch darum geht, dass) in der Verwechslungsmöglichkeit von Kunst und Wirklichkeit eine Chance zur Kommunikation liegt“⁷¹. Mit der Ausstellung in der Secession hat der Künstler von einer reinen Präsentation seiner in sich abgeschlossenen Skulpturen der ersten beschriebenen Ausstellungen hin zu einer Sprache der Objekte gefunden, die inhaltlich miteinander kommunizieren. Offensichtlich hat sich der Künstler mit der internationalen Kunstgeschichte auseinandergesetzt, Theorien und Rückbezüge von KuratorInnen in sein Werk eingearbeitet oder verworfen, und die Notwendigkeit der Schaffung einer eigenständigen künstlerischen Sprache erkannt. Wie Wurm in den folgenden Ausstellungen sein Werk weiterentwickelt und ein Atmosphärendesign gestaltet, das die Kommunikation mit dem/der BetrachterIn intensiviert bzw. ihn sogar am Kunstwerk partizipieren lässt, wird anhand der folgenden Ausstellungen geprüft.

⁷¹ Rychlik, Zur unmittelbaren Gegenständlichkeit (zit.Anm.31), S.13.

6. Die Ausstellung „Erwin Wurm“ 1994/1995

Vier Jahre nach der Secessionausstellung wurde diese Ausstellung für das Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, das Kunstmuseum St.Gallen und den Kunstverein Freiburg zusammengestellt. Es handelt sich damit um eine Ausstellungskooperation dreier international renommierter Kunstinstitutionen im deutschsprachigen Raum, die diese Einzelausstellung gemeinsam finanzieren und einen gemeinsamen Katalog herausgeben. Er erscheint mit einem Vorwort Lorand Hegyi, dem damaligen Direktor des Museums moderner Kunst und wird vom Museum moderner Kunst herausgegeben. Da das Ausstellungskonzept von Lorand Hergyi, Erwin Wurm und dem Kurator Rainer Fuchs stammt, kann geschlussfolgert werden, dass die anderen Institutionen das Konzept grundsätzlich übernommen und an ihre Ausstellungsgegebenheiten adaptiert haben. In der Folge werden die Texte und Referenzen in ihren wichtigsten Aussagen zusammengefasst und analysiert, sowie die Veränderung des Ausstellungsdesigns zu der letzten Präsentation in der Secession verglichen.

6.1 Die Texte zur Ausstellung

Lorand Hegyi begleitet Erwin Wurm schon seit einigen Jahren und hat bereits zu seinen Staub- und Kleidungsarbeiten geschrieben.⁷² In seinem Vorwort über die Entwicklung des Oeuvres bezieht er sich auf den Text Skreiners⁷³ und konstatiert, dass Wurm in seiner ersten Phase sehr oft mit kunstgeschichtliche Paradigmen arbeitete, um dann in der weiteren Entwicklung mittels seiner Skulpturen der achtziger Jahre sich auf eines seiner zentralen Themen, der dialektischen Beziehung des Anwesenden und Abwesenden zu konzentrieren, die er in seinen Skulpturen mit Kleidungsstücken und den Staubarbeiten radikal verwirklicht.⁷⁴ In den Videoarbeiten der letzten Jahre würde diese Dialektik des An- und Abwesenden verändert in diejenige der Zeitlichkeit und der Bewegung, die sich „wie der Staub bei den Staubarbeiten durch die minimalsten Nuancen an der Grenze der Visualisierbarkeit

⁷² Siehe S. 18ff.

⁷³ Siehe S.10f.

⁷⁴ Hegyi, Lorand, Paradigmen der Dialektik, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) Wien 1994, S. 7 - 14. Im Folgenden wird aus diesem Text zitiert und paraphrasiert.

und Begreifbarkeit präsentieren“⁷⁵. Damit konfrontiere er die Skulptur wie schon mit seinen Blechobjekten wieder mit einem klassischen Skulpturbegriff, wobei die „unterschiedlichen Lokalisierungsmethoden (...) eine schöpferische Vielfalt (verursachen), welche, mit mutiger und völlig aufgeschlossener Souveränität, keinerlei formale Begrenzungen und formalistisch-phänomenologische Systemeinschränkungen akzeptiert“⁷⁶. Die Referenzen Duchamp und die Futuristen aus dem Text Skreiners wie auch Duchamp, Malewitsch und Piet Mondrian aus seinem eigenen Text drei Jahre zuvor werden wieder angeführt.

Im Text von Rainer Fuchs geht es um die zentralen und kontinuierlich entwickelten Leit motive im Werk Erwin Wurms, die aus verschiedenen Medien und Materialien heraus entwickelt wurden.⁷⁷ Fuchs macht deutlich, dass es in den 1980er und 90er Jahren nicht mehr um die Entgrenzung des konventionellen Skulpturenbegriffs ging, da dieser bereits in den 60er Jahren durch die Minimalisten verlassen wurde, die die Bedeutung nicht in die Skulptur legen wollten, sondern sie im Rückkoppelungseffekt als Funktion der eigenen BetrachterInnenwahrnehmung verstanden. Es erfolgte also schon damals die Thematisierung der Rezeption der bewussten Wahrnehmung, die die Rezeption werkimmanenter Semantiken angegriffen hat, so dass das Thema der Begriff der Skulptur selbst und nicht seine Abgrenzung war. Erwin Wurm hätte seit seinen frühesten Arbeiten diesen Versuch der Neudefinition oder Erweiterung des Skulpturenbegriffs in Angriff genommen. Unter Bezugnahme auf Boccioni beschreibt Fuchs die Loslösung der starren Skulptur hin zu Bewegung und Beweglichkeit und von der Verwandlung zweidimensionaler Malerei zu dreidimensionaler Skulptur und umgekehrt, so dass das so entstandene Objekte keiner Gattung zuzuordnen ist. Parallel laufe dessen Interesse an der menschlichen Figur als Beweger und Bewegtes – ein Prozess, der immer im Mittelpunkt der Bildhauerei stand. Er konstatiert, dass bei Wurm der Mensch nicht nicht individualisiert ist, sondern das Ergebnis von Funktionsmechanismen sei - wie die manipulierten Kleidungsstücke und die Vitrinen bilde der Körper eine Art von Gefäß, der seine Bedeutung als Kunstwerk einer rekonstruierenden Wahrnehmung des Betrachters/ der Betrachterin verdanken. Die Darstellung der Entleerung dieser Gefäße habe nichts mit dem Aufgreifen von Vergänglichkeit als existenzielles Dauerproblem zu tun, sondern als

⁷⁵ Hegyi, Paradigmen (zit. Anm. 65), S. 67.

⁷⁶ Hegyi, Paradigmen (zit. Anm. 65), S. 13.

⁷⁷ Fuchs, Rainer, Skulpturale Behauptungen, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für Internationale Kunst Wien), 1994 S. 21 – 29. Im Folgenden wird aus diesem Text zitiert und paraphrasiert.

physikalische Gegebenheit, die in all ihrer Banalität dargestellt werde. Die Vitrine wird von Fuchs als „transparente Hülle“⁷⁸ definiert, die selbst zum Ausstellungsobjekt wird, das nicht nur den Inhalt konserviert und inszeniert, sondern sich selbst als Thema anbietet. Der Prozess des Verstaubens „als Bild hinter Glas“⁷⁹ wird dann von Wurm verändert zu einem Prozess der Auslöschung in einer ungeschützten Umgebung: „Während die Geschichte eines zeitlichen Ablaufes und seiner Ausformung erzählt wird, läuft die Zeit des Kunstwerkes tatsächlich ab“, d.h. die Botschaft deckt sich mit der Werkpräsentation. „Mit dem Verschwinden des Kunstwerkes wachsen die Vorstellungen, die zur Suggestion oder zu Erfindungen werden, weil kausale Gewissheiten immer weniger erreichbar sind“⁸⁰. Wurms Strategien der entzogenen Maßstäbe, sowie der suggerierten, aber nicht überprüfbaren Ursachen, seien zwar reines Kunsttheater, sie beziehen sich aber auch als Folgen einer ständigen Beobachtung des Lebens und seiner Realität auf die banale Lebenswirklichkeit als soziokulturelles Rahmenthema aller Kunst“⁸¹. Der Autor kommt dann in der Folge auf die Suggestion einer Lebenswirklichkeit durch die Medien, die in einer Bilderflut Themen wie z.B. Schönheit, Schlankheit oder Schüchternheit als individuell zu gestaltende Eigenheiten bezeichnen, die schnell in die eine oder andere Richtung verändert werden können. Es sei ein Glücksversprechen, das den Frustrierten und Unglücklichen gegeben wird. Die Arbeiten des Künstlers verdeutlichen, dass sie selbst nur erzählen d.h. sie selbst bilden keine Realität ab. Die BetrachterInnen verführten sich mit ihren Interpretationen, die um das Sichtbare kreisen, selbst, indem sie ihre eigenen Wünsche mit hinein interpretieren. Dieses Einkreisen habe nicht nur metaphorische Bedeutung, sondern finde sich sowohl auf frühen Überzeichnungen massenmedialer Klischeebilder (Abb.11) wie auch in den neueren Videoarbeiten (Abb. 12) wieder. „Die Skulptur ergibt sich als gelenkte Wahrnehmung“⁸² und ihre Produktion ist die Funktion der Betrachtungsweise. Der Künstler tauscht mit den BetrachterInnen Platz, die im Zentrum stehend diese Rotation erfahren und auf eine Situation im Stillstand rückzuschließen versucht, was nur partiell gelingt und dann im Ergebnis wieder nur Einbildung oder Vorstellung ist. Das Thema der Wahrnehmung als eines in sich kreisenden Prozesses wird durch das Schauen selbst in den Hintergrund gedrängt. Wenn in einer schnellen Abfolge Porträts von Menschen auftauchen, werde nur noch

⁷⁸ Fuchs, Skulpturale Behauptungen (zit.Anm.68), S. 24.

⁷⁹ Ebenda

⁸⁰ Ebenda

⁸¹ Fuchs, Skulpturale Behauptungen (zit.Anm.68), S. 26

gesehen, aber nicht mehr wahrgenommen, da dies durch die Schnelligkeit der Abfolge vereitelt werde. Das Porträtieren diene nicht mehr der Individualisierung, sondern wird sich selbst zum Inhalt.

Roland Wäspe konzentriert sich vor allem auf die Pulloverarbeiten des Künstlers und leitet seinen Text mit Hinweisen auf Joseph Beuys, Erika Billeter, Marcel Duchamp, Hans-Peter Feldmann und Rosemarie Trockel ein, die sich in den von ihm zitierten Arbeiten mit dem Textilmaterial auseinandersetzen.⁸³ Nur kurz anzumerken ist, dass sich beispielsweise Rosemarie Trockel über Jahre hinweg ausschließlich mit Textilarbeiten, hingegen die anderen genannten Künstlern mit unterschiedlichen Materialkomponenten auseinandergesetzt haben. Für Erwin Wurm geht es aber um die plastische Form in der Auseinandersetzung mit der Faltung oder Hängung der Pullover. Er zitiert ihn mit „es geht mir um den Gegenstand, ihn aus seinem Bereich herauszulösen, ihm eine neue Gültigkeit und Wertigkeit zu geben. Er kommt in ein anderes Wert- und Begriffssystem: in das der Kunst. Dadurch verliert er seine Funktion und gewinnt eine andere. Ich möchte aber nicht so weit gehen, dass man den Gegenstand nicht mehr erkennt, sondern ich will den Reiz einerseits des Wiederekennungseffekts haben und andererseits den der Fremdheit, die das Objekt ausstrahlt“⁸⁴. Mit Skulptur als Handlung beschreibt Wäspe das zentrale Anliegen des Künstlers und denkt dabei an den skulpturalen Prozess an sich, den er vor allem im Video „Fabio zieht sich an“⁸⁵ (Abb.13) verwirklicht sieht. Die Pulloverarbeiten selbst seien wie die über Sockel gespannten Textilarbeiten von der Abwesenheit des Trägers bestimmt. und erweitern durch die „Sinnenhaftigkeit des Materials (...) die Kategorien plastischen Denkens“⁸⁶.

Stephan Berg bestätigt mit seiner Beschreibung diesen handlungsorientierten Werkbegriff und zieht ebenso die oben genannten Videos heran, die auf den/die BetrachterIn „neben einer durchaus beabsichtigten grotesken und lächerlichen auch

⁸² Ebenda

⁸³ Wäspe, Roland, Pullover als plastischer Prozess, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Wien), Wien 1994, S. 35 – 41. Im Folgenden wird aus dem Text zitiert und paraphrasiert.

⁸⁴ Wäspe, Pullover (zit.Anm.74), S. 36.

⁸⁵ Fabio zieht sich an: ein Video in dem der Protagonist einen Pullover über den anderen zieht und der Körper unter dieser Textilschicht förmlich verschwindet.

⁸⁶ Wäspe, Pullover (zit.Anm.74), S. 40.

deutlich eine klaustrophobe Wirkung (haben)“⁸⁷. Wichtig erscheint dem Autor in Wurms Werk das Thema der Vergänglichkeit und der Abwesenheit.

Jerome Sans sieht in der Skulptur Wurms den Ausdruck der alltäglichen und automatischen Gesten des sozialen Lebens wie das Sich-anziehen, Kleider falten, einen Raum aufräumen.⁸⁸ Dabei würden seine Werke immer wieder auf die Oberfläche, das Volumen oder die Haut verweisen. Sans definiert als sichtbares Zeichen der Kleider- und Staubsulpturen die Leere, wobei die Leere für ein Fehlen oder einen Verlust steht – die anschließende philosophische Betrachtung dieses Begriffes führt ihn zu Novalis und Platon⁸⁹. In den Textilsulpturen und -aktionen entdeckt er wie Rainer Fuchs eine Anklage gegen ästhetische und genetische Manipulationen des menschlichen Körpers. Interessant sind seine Einlassungen zur Form: Erwin Wurm entwickle „eine Art Typologie der Skulptur, d.h. des Motivs auf seinem Podest“⁹⁰; aus diesen unendlich vielen Möglichkeiten von Formen ergeben sich linguistische und symbolische Diskussionen, die „die Form als Ausstellungsstrategie zur Schau stellen“⁹¹.

Der vierte Text zur Ausstellung konzentriert sich vor allem auf den das Verhältnis von Wurms Plastiken zum Raum und den ihm innewohnenden Energien.⁹² Mit dem französischen Philosophen und Sozialtheoretiker Henri Lefebvre wird argumentiert, um die Arbeiten „Me, me fat“ (Abb.14) in einen neuen Kontext zu setzen: „sie produzieren Reservoirs an Energie, die sich der Absorption in das regulative System des „produktiven Verbrauchs“ widersetzen“⁹³. Die von ihr als „kalorische Energien“⁹⁴ bezeichneten Energiekonzentrationen, die in der Plastik Wurms ausgeformt werden, haben eine besondere Zusammensetzung von „Schwere und Auftrieb“⁹⁵, die sich mit dem Konzept des holländischen (Star)Architekten Rem Koolhaas und darüber hinaus mit der Leichtheit des Philosophen Jahn Rajchman in Zusammenhang bringen lassen; diese habe nichts mit Dematerialisation zu tun, sondern als solche suche sie

⁸⁷ Berg, Stefan, Stellungswechsel am Flipperautomaten, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Museum für Moderne Kunst Wien), Wien 1994, S. 49.

⁸⁸ Sans, Jerome, Der Nullpunkt der Skulptur, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) Wien 1994, S. 57 – 64. In der Folge wird aus diesem Text zitiert und paraphrasiert.

⁸⁹ 1998 präsentiert der Künstler die erste Zeichnungsserie mit Philosophen

⁹⁰ Sans, Der Nullpunkt (zit.Anm.79), S. 61.

⁹¹ Ebenda

⁹² Trippi, Laura, Orchestrierung der Leere, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) Wien 1994, S. 88-94. In der Folge wird aus diesem Text zitiert und paraphrasiert.

⁹³ Trippi, Orchestrierung (zit.Anm.83), S. 89f.

⁹⁴ Trippi, Orchestrierung (zit.anm.83), S.90

nach Schwerelosigkeit. Oben und unten verlieren ebenso wie die geographische Limitierung jede Bedeutung. Im Sinne dieser Leichtheit sieht sie auch die Funktion der Videoplastiken Erwin Wurms, die das Gewicht der Welt zu schwingender Energie machen, und dadurch sowohl den Raum des Körpers wie auch den Raum, in dem der Körper agiert, zu einem „Sozialraum (machen), der erfüllt ist von dem paradoxerweise massiven Atem des Seins an sich, gefangen in einer Box“⁹⁶.

Diese plastische Leichtheit sieht sie auch in dem Gesamtentwurf der Ausstellung verwirklicht, da die Arbeiten nicht als Objekte in einem leeren Raum präsentiert werden, sondern als „Verdichtungen in einem offenen, abgestimmten Netz von Informationströmungen“⁹⁷, die visueller als auch konzeptueller und hörbarer Natur sind. Die Ausstellung hebe die räumlichen Beziehungen der Werke untereinander besonders hervor und sei daher mit der zeitgenössischen japanischen Architekturpraxis vergleichbar, deren „maßgebliches Konzept mit dem Satz „es schwebt“ beschrieben werden könnte“⁹⁸.

6.2 Die Betrachtung der Interpretationen und der Blick auf einen neuen Künstlertypus

Interessant ist, dass sich die Autoren dieser Texte wenig an künstlerischen Referenzpositionen orientieren, sondern philosophische Bezugspunkte zum Werk setzen. Rainer Fuchs bringt mit Ausnahme von Boccioni zum Frühwerk des Künstlers keine weiteren Referenzen ein. Er betrachtet es in einer chronologischen Abfolge und erkennt einige zentral entwickelte Leitmotive. Der Text beschreibt Wurm nicht als einen Erfinder neuer Abgrenzungsmöglichkeiten zum traditionellen Skulpturenbegriff oder als denjenigen, der mit allen Medien wie Malerei, Skulptur und Film gleich gut umgehen kann, sondern er subsumiert den Gebrauch dieser Medien unter der künstlerischen Idee des erweiterten Skulpturenbegriffs. Der Text versucht nicht eine Bedeutung für das Werk zu schaffen; er beschäftigt sich vielmehr mit dem Zusammenhang innerhalb des Oeuvres und um dessen Entwicklung innerhalb der verschiedenen Medien; deren Auswahl hat nichts mit einer Beliebigkeit, sondern mit einer Vielfalt zu tun, die das heutige Leben kennzeichnet. Interessant sind vor allem

⁹⁵ Ebenda

⁹⁶ Ebenda

⁹⁷ Trippi, Orchestrierung (zit.Anm.83),S.92.

⁹⁸ Ebenda

seine Einlassungen zu den Arbeiten, die den Körperumfang verändern: Er bezeichnet seine Strategie der nicht überprüfbaren Ursachen als reines Kunsttheater, die aber auch Folgen von Wurms Offenheit gegenüber der banalen Lebenswirklichkeit zeigen. Zum einen kommt hier das Element der Theaters ins Spiel, ein Begriff, der wieder auf Bazon Brock, den Lehrer Erwin Wurm, seine Aktionen und performances verweist; auf der anderen Seite bringt er den Begriff der Medien, und zwar der technischen Medien, in die Diskussion, die sich mit der Oberfläche des Körpers bzw. des Körperlichen befassen und Heilsrezepte für alle Frustrierten anbieten, die ein besseres Leben verheißen, wenn die Körperoberfläche neutralisiert und den Norm entsprechend angepasst wird. Grundlage für diese Überlegungen sind die Photoarbeiten zur Veränderung des Körpervolumens „Me. Me fat“⁹⁹, die sich nach Ansicht der Verfasserin mit dem Skulpturenbegriff und der Rezeptionsästhetik auseinandersetzen. Wenn im Selbstporträt Wurm schlank und Wurm dick dargestellt sind, so löst das in den Betrachtern eine bestimmte Reaktion aus, die sich in Ablehnung, Befremden, Zustimmung, Sich lustig machen usw. ausdrückt. Es sind die Experimente mit der Körperoberfläche, die immer wieder in der bildenden Kunst unternommen wurden, um die jeweiligen zeitgenössischen Vorstellungen von gut und böse oder von schön und hässlich einer Prüfung zu unterziehen. Als Bildhauer steht dabei für Wurm der menschliche Körper, den er wie eine Statue mit dem Wechsel Stand-Spielbein präsentiert, im Vordergrund. Dass er den Körper nicht modelliert, sondern photographisch abbildet, ist eine neue Variante seiner Arbeit. Wie er selbst betont, sind für ihn Photos genauso Skulpturen wie es Bücher oder Videos sind.¹⁰⁰ Der Betrachterblick folgt der Einstellung der Photokamera auf eine Person, die sich in der Pose der traditionellen Skulptur präsentiert. Diese Einstellung erfolgt ein zweites Mal mit der gleichen Person in gleicher Pose mit 20kg Gewichts Differenz wie uns der Titel informiert. Entsprechend den zeitgenössischen Vorstellungen zu Körperästhetik laufen Denkprozesse oder Vorstellungen im Kopf der Betrachter ab, die Wurm bereits in seinen Staub- und Kleidungsarbeiten herausgefordert hat.¹⁰¹ Inwieweit der durch den Autor formulierte medienkritische Aspekt weiter aufgegriffen wird, zeigt sich ebenso in der weiteren Werkentwicklung wie die Arbeit mit der Photographie. In seinem vom Autor zitierten Video des tanzenden Raumes stellt der Künstler nach Ansicht der Verfasserin zum ersten Mal eine Verbindung zu den Bewegungsstudien der Futuristen her: Es

⁹⁹ S.33.

¹⁰⁰ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm (zit.Anm.1), S.3.

geht um ein Rotieren des Raumes, der für den/die BetrachterIn wegen der Schnelligkeit der Kameraführung außer Kontrolle gerät. Ein Raum oder die Welt, die sich so schnell dreht, dass es des neuen Menschen der Futuristen bedarf, der das nachvollziehen kann? Wenn das Kreisen, das einen leicht zum Taumeln bringen kann, als Wahrnehmung beschrieben wird, die ein in sich kreisender Prozess ist, dann nimmt die Arbeit schlüssig ihren Platz im Oeuvre Wurms ein, indem es die Komponente des Wahrnehmens neben das Schauen und neben die Vorstellungen im Kopf der BetrachterInnen stellt.

Die Ausstellung präsentiert wichtige neue Entwicklungen im Werk des Künstlers, die sein Streben nach einer Erweiterung des Skulpturenbegriffs zeigen: es ist die Einführung des menschlichen Körpers durch die Medien Film, Buch und Photographie. Die Skulptur ist nicht mehr nur ein Objekt aus unterschiedlichen Materialien, das am Boden steht oder liegt, in Vitrinen oder auf Sockel gestellt oder gespannt wird, oder der Sockel selbst ist, sondern ist auch der menschliche Körper visualisiert durch Film, Photographie oder den Druck. Dabei interessiert ihn ebenso wenig wie bei den Staub- und Textilarbeiten die Einmaligkeit oder Originalität des Objekts, sondern der Vorgang der Bildhauerei, der skulpturale Prozess selbst. Diesen Prozess kann er durch das Überziehen verschiedener Kleidungsschichten bzw. durch die Auspolsterung der Kleidung im Film und im Druck als fortlaufende gezeichnete Geschichte begleiten und als Ergebnis in der Photographie als „vorher-nachher“ präsentieren. Die klassischen Kriterien der Skulptur wie Volumen, Gewicht, Statik und Balance werden neu erprobt in Prozessen des Zu- oder Abnehmens oder des An- und Ausziehens, die auch das Thema der Zeit aufgreifen. Die Zeit, die für die täglichen Handgriffe oder die Veränderungen am Körper verbraucht werden und deren Verstreichen am besten durch den Film dargestellt werden kann, der in einer Endlosschleife das immer Gleiche des täglichen Lebens zeigt.

Erwin Wurm entwickelt als Künstler die Formen der Skulptur entsprechend seiner Ausstellungsstrategie. Die Rolle der KünstlerInnen und KuratorInnen bei Ausstellungen bzw. das Problem der AutorInnenschaft stellt sich also bei Wurm nicht, da er selbst seine Ausstellungen konzipiert oder zumindest mitentwirft. Zum ersten Mal wird aber durch diese Gleichstellung auch deutlich, dass sich die Werkbeschreibungen auf ausgestellte Objekte beziehen, d.h. es sind ausgewählte Arbeiten, die aus dem Oeuvre des Künstlers herausgenommen werden. Die Auswahl

¹⁰¹ S.19ff.

erfolgt in der Regel durch den Künstler in Zusammenarbeit mit den KuratorInnen, die eine Ausstellungsidee verwirklichen wollen, die in diesem Falle offensichtlich in der Präsentation des Werkes ab 1990 besteht. Die Objekte werden an einen neuen Ort „verschoben und müssen sich dort „bewähren“ – im Falle Wurm bedeutet das die Kommunikation mit dem/der BetrachterIn aufzunehmen. Ein weiterer Teil seiner Strategie ist nun auch die Form als eine unendliche Anzahl von Möglichkeiten zu präsentieren. Der Künstler könnte beim Entwurf seiner Arbeiten an eine Ausstellung gedacht oder sogar für die konkrete Ausstellung Arbeiten produziert haben. Damit wäre zuerst die Ausstellungsidee und dann eine spezielle Werkgruppe dazu entstanden – eine Vorstellung, die nicht unbedingt mit dem Bild des Künstlers übereinstimmt, der aus dem Genius heraus ein Werk im Verborgenen schafft, das dann irgendwann einmal einem bestimmten Kreis oder der Öffentlichkeit präsentiert wird. Ein Bild, das für viele zeitgenössische KünstlerInnen nicht mehr zutrifft, da sie sowohl „pictor doctus“ sind als auch mit „representational intelligence“ agieren. Sie müssen sich als KünstlerInnen selbst nicht in Frage stellen, wenn sie sich einerseits mit historischem Material auseinandersetzen, andererseits aber auch über handwerkliches Know-how, Machbarkeit und die Erwartungen des Auftraggebers/der Auftraggeberin¹⁰² sprechen. Die Skulptur als Ausstellungsstrategie ist im Rückblick auf die besprochenen Ausstellungen jedenfalls eine konsequente Weiterführung der bisherigen künstlerischen Entwicklung und wird daher immer mehr zum zentralen Punkt seiner Arbeit, die den erweiterten Skulpturenbegriff sucht und erprobt.

¹⁰² Der/die eine private oder institutionelle AuftraggeberIn sein kann; der Auftrag kann die Produktion eines Werkes beinhalten oder eine Ausstellungskonzeption erfordern etc.

6.3 Der künstlerische Einfluss der Vorgänger

Die Arbeiten Wurms stehen den Kunstaktionen und der performance nahe, und stehen in der Tradition des Wiener Aktionismus und Joseph Beuys, aber erinnern als „lebende Skulpturen“ auch an Gilbert und George und in ihrer Absurdität an die Filme von Jacques Tati.¹⁰³ Die lebende Skulptur in der Realisierung der „one minute sculpture“ wird der Durchbruch als international anerkannter Künstler. Von „Fabio zieht sich an“ bis zur ersten „one-minute sculpture“ (Abb.15) besteht eine direkte Verbindung- diese zu finden ist, nach Ansicht der Verfasserin, einem Künstler zuzurechnen, der intensiv auf der Suche nach der Entwicklung seines Oeuvres strebt, aber auch intensiv mit KunsthistorikerInnen arbeitet, die sein Werk rezipieren. Es entsteht mit der Zeit eine Art von „teamwork in concetto“¹⁰⁴, das der Künstler positiv nutzen kann. Die Ausführungen Sens zum Automatismus der Gesten, der wie eine Folge von Aktionen gelesen und zum „ready made“ Duchamps, das zum „ready to be made“ Wurms wird, lesen sich wie die Anweisung zur späteren „one-minute sculpture“. „Die aktionistischen Werke können je nach Lust und Laune jederzeit wieder hergestellt werden. Denn sie dauern oftmals nur einen Augenblick, die Zeit zwischen ihrem Auftauchen und ihrem Verschwinden. Die Werke Erwin Wurms sind Momentaufnahmen. Im Augenblick ihres Entstehens erstarren sie“¹⁰⁵. Sens verbindet das mit der immer wieder möglichen Reaktivierung der Werke und der bereits bestehenden Gebrauchsanweisung zur Herstellung einer Kleiderskulptur, und einer damit einhergehenden reaktionären Geste des Künstlers, die jedermann in seine Domäne einbrechen lässt. Die Verfasserin sieht das wieder als den Einfluss Bazon Brocks, der vom Künstler umgewandelt wurde. Dabei erinnern die Anweisungen in ihrer handgezeichneten Form mit eigenhändiger Beschriftung an die Gebrauchsanweisungen von Marcel Broodthaers aus den 70er Jahren, die Teil eines dreiteiligen Kunstwerkes sind. Dieser Künstler, dessen zentrales Thema die Konstruiertheit der Dinge in unserem Wert- und Konsumsystem war, wollte mit seinen Arbeiten deren Fetischcharakter deutlich machen. Die genannte dreiteilige Arbeit besteht aus einer Anzeige der Hemdenfirma van Laack, auf der Broodthaers selbst mit einem Hemd dieser Firma frontal und starr in die Kamera blickt (Abb.16), einer gezeichneten Anweisung wie ein Hemd zu falten ist und einem Karton mit einem gefalteten Hemd, der als Wandobjekt gedacht ist. Für die Verfasserin ist

¹⁰³ Sans, Der Nullpunkt (zit.Anm.79), S. 61.

¹⁰⁴ Damit ist eine Zusammenarbeit in der Ideenfindung gemeint.

¹⁰⁵ Sans, Der Nullpunkt (zit.Anm.79), S.62.

interessant, dass von zwei Autoren zu den Textilarbeiten die medienkritische Intention des Künstlers erwähnt wird, die sich in diesen Arbeiten widerspiegelt, dass aber nicht auf die Arbeit Broodhears reflektiert wurde, die dann sowohl als inhaltliche als auch als formale Referenz absolut nahe liegend wäre. Wurm selbst begibt sich ein Jahr nach dieser hier besprochenen Ausstellung auf den Weg in die Werbung für ein Handelsunternehmen¹⁰⁶ und verwirklicht damit in seiner Aktion die Verbindung zum Kommerziellen, die Broodhears beschrieben und angegriffen hat. Ein direktes künstlerisches Vorbild zur Veränderung des Körpervolumens findet sich bei Franz Erhard Walther (Abb. 17), dessen künstlerische Idee Wurm als Replik mit einer „one-minute-sculpture“ (Abb.18) aufgreift.

6.4 Der Künstler als Ausstellungsmacher: Der erweiterte Skulpturenbegriff und seine Umsetzung im Raum

Zum ersten Mal wird in den Texten auch auf die Ausstellung selbst eingegangen und zwar sowohl hinsichtlich der Funktion des Künstlers als Ausstellungsmacher, als auch hinsichtlich des Umgangs mit dem Ausstellungsraum. Der Künstler hat die verschiedenen Werkgruppen als Installationen in den Raum gesetzt: die Pullover hängen in verschiedener Faltung, Farbe und Hängung aufgereiht an der Wand, so dass jeder Pullover für sich ein eigenes Objekt ist, aber alle zusammen erst die Variabilität dieser plastischen Formen zeigen. (Abb.19) Die Veränderbarkeit der Form durch minimale Eingriffe wie nach innen oder nach außen gedrehte Ärmel, oder durch die Verschiebung der Hängung nach rechts oder links, kommt durch die Reihung von mehreren Objekten nebeneinander zur Geltung. Dadurch wird aber auch die Bedeutung der Objekte geändert: Es geht um die Umhüllungen von Volumen, nicht mehr um das Thema des Abwesenden, das durch die zurückgebliebenen Hüllen sichtbar gemacht wird. Die Betrachter befassen sich mit dem Begriff der Skulptur und seiner Variabilität und nicht mit Vorstellungen über etwas nicht Vorhandenes, dem unterschiedliche Attribute zugeschrieben werden. Erwin Wurm hat nach Ansicht der Verfasserin die Installation deswegen so gestaltet, um die Vorstellungen der BetrachterInnen nicht über das von ihm Intendierte hinausschießen zu lassen. Ihn interessieren die Objekte nicht, er will keine Arbeit über die Vitrine machen, er will kein auratisches Werk schaffen, sondern etwas

¹⁰⁶ Er macht Photographien für das österreichische Wäscheunternehmen Palmers, die er später

kreieren, was jeder selbst machen kann; ihn interessiert die Plastik und er will dass die AusstellungsbesucherInnen seinen Gedankengängen folgen können.

In der Videoarbeit „59 Stellungen“ (Abb. 20) zeigt er den skulpturalen Prozess durch das An- und Ausziehen von 59 Pullovern. Die Hüllen werden übereinander gestülpt, und verändern so laufend das Körpervolumen und die Ausgewogenheit der Statur. Der Kopf und die Beine erscheinen durch das Aufblähen des Leibes mittels der Pullover kleiner, schmaler und in der gesamten Körperästhetik unausgewogen. Der Film ist Skulptur als Handlung und die aufgereihten Pullover sind Skulptur im Resultat – beide Arbeiten stehen im selben inhaltlichen Kontext; die räumliche Trennung in der Ausstellung dient den Betrachtern als Reflektionsraum.

Mittels eines gebauten Holzraumes im Raum will Wurm zeigen wie Video als Plastik funktioniert.(Abb. 21) Die BetrachterInnen stehen vor dieser geschlossenen Box und sehen auf einem Monitor, der daneben aufgebaut und mit Kabel mit dem Inneren verbunden ist, einen Darsteller stehen, sitzen und in der Box auf und ab gehen, während seine Atemgeräusche zu hören sind. Die BetrachterInnen wissen nicht, ob diese Vorgänge tatsächlich gerade jetzt in dem uneinsehbaren Raum stattfinden oder ob es sich um Aufzeichnungen handelt, die übertragen werden. Sie konzentrieren sich auf den Monitor und wieder auf die Box ohne eine Bestätigung für ihre Vermutungen zu erhalten; was bleibt ist ein Zweifel über die eigene Wahrnehmungsfähigkeit und ein Nachdenken über den Wahrheitsgehalt von über technische Medien übertragene Informationen. Die geschlossene Box, die jeden Einblick verwehrt, als „Raum im Raum“ verändert den Ausstellungsraum in seiner räumlichen Dimension; sie grenzt dieses Raumvolumen von den übrigen ausgestellten Objekten ab und setzt damit den Gegensatz zur Offenheit des Raumes. Der Inhalt der Box bleibt geheimnisvoll, auch wenn durch die Kabel und den Monitor eine Öffnung in den Raum und eine Verbindung zu den anderen ausgestellten Werken geschaffen wird. Dadurch entsteht ein Spannungsfeld von Geschlossenheit und Offenheit, von Realität und Unwirklichkeit, von Zeigen und Verbergen – ein Konzept, das die Besucher der Ausstellung neugierig macht.

Die Videoarbeit „O.T.“¹⁰⁷ ist wiederum frei im Raum aufgestellt und versetzt die BetrachterInnen durch die kreisenden schnellen Bewegungen der Kamera in einen Taumel. Diese Wirbel erfassen den Raum und die installierten Kunstwerke; sie verbinden alle Arbeiten miteinander und geben der Ausstellung den Eindruck von Bewegung und Dynamik als Gegenpol zum Statischen. Die Vorstellung der traditionellen Skulptur ist von Werken bestimmt, die durch die Wahl eines repräsentativen Materials schwer, groß, statisch und „gewichtig“ sind; hier wird gezeigt, dass die Videoskulptur klein, leicht und beweglich ist. Damit wird gleichzeitig ein Druck von den BetrachterInnen genommen: Sie müssen nicht mehr wissen, was, wer und welche Geschichte mit den Skulpturen transportiert wird, sie stehen selbst im Mittelpunkt, um den sich der Ausstellungsraum und mit ihm die Kunstwerke drehen.

Der Künstler realisiert zusammen mit den Kuratoren eine Ausstellungsidee, die sich mit verschiedenen Medien wie Film, Photographie, Stoff und Buch auf die Suche nach den Erweiterungsmöglichkeiten der Skulptur begeben. Dabei sind alle diese Medien für ihn selbst Skulpturen, die er als Werkgruppe oder Einzelarbeiten im Raum präsentiert. Sie agieren als eigenständige Werke, sind jedoch durch das Thema der Plastik miteinander verbunden und ziehen den Betrachter in das Zentrum der Ausstellung, aus dem er die Veränderung seines tradierten Skulpturenbegriffs wahrnehmen kann. Dabei sind einige Arbeiten grotesk oder lächerlich, andere geheimnisvoll, und dritte in Bewegung, so dass ein abwechslungsvolles Atmosphärendesign entsteht.

¹⁰⁷ Siehe S. 31.

7. Die Ausstellung „Retrospektive“ 2006/2007

Die Retrospektive Erwin Wurm „the artist who swallowed the world“ erfolgte in Kooperation von vier international anerkannten europäischen Museen zwischen 2006 und 2008.¹⁰⁸ Im Vorwort des Künstlerbuches, das zur Ausstellung publiziert wurde, wird das Ausstellungsprojekt als „offenes Projekt“ beschrieben: Alle vier Museumsdirektoren gemeinsam – jeder von ihnen ein Kenner von Wurms Werk – haben das Oeuvre des Künstlers gesichtet, einen Pool von Arbeiten ausgesucht und davon diejenigen Werke und Werkgruppen genommen, die für die unterschiedlichen Häuser von besonderem kuratorischen Interesse waren und ihrer Meinung nach das Werk der letzten Jahre am besten widerspiegeln. Ein Resultat dieser gemeinsamen Überlegungen war das vorliegende Künstlerbuch „the artist who swallowed the world“¹⁰⁹, das Wurm selbst zusammen mit Elise Mougin und Edelbert Köb entworfen hat. „The artist`s interpretation of his own artistic intentions, strategies and contexts using the visual dramaturgy of images of his works, and using his own texts and excerpts from interviews, can be seen as act of emancipation“¹¹⁰. Der Künstler will nicht mehr übersetzt werden; er will selbst seine künstlerischen Intentionen aufzeigen, seine eigenen Texte aus Interviews beifügen und Arbeiten aus seinem Werk zeigen, die die Beziehungen zwischen Künstler und dem Kunstmarkt ironisch kommentieren.

Es gibt keine Kuratorentexte in diesem Buch, sondern diese waren grundsätzlich in der jeweiligen Landessprache der Institution in einem eigenen Heft erhältlich.¹¹¹ Der Künstler will sich damit einerseits von dem Druck und den Erwartungen der Institutionen befreien, andererseits muss/will er auf die im Kunst- und Ausstellungsbetrieb herrschenden Regeln Rücksicht nehmen.

Wurm ist jedenfalls als Künstler mittlerweile so anerkannt, dass er die Auslagerung der Texte einfordern kann und im Vorwort darauf verweist, dass er dieses Künstlerbuch/Ausstellungskatalog entwickelt hat.¹¹² Er ist jetzt Künstler, Ausstellungsmacher und Autor geworden und hat die Vermittlung seines Werkes

¹⁰⁸ Ludwig Forum Aachen, Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien, Deichtorhallen, Hamburg, Kunstmuseum St.Gallen, Musée d`art contemporain de Lyon

¹⁰⁹ Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Stiftung Ludwig für Internationale Kunst Wien), Ostfildern, 2006.

¹¹⁰ Museum Moderner Kunst (Hg.), Erwin Wurm (zit.Anm.99), Vorwort.

¹¹¹ Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Addendum , Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2006.

übernommen. Bevor konkret auf die Ausstellung eingegangen wird, stellt die Verfasserin den Stand der Diskussionen zum „Neuen Ausstellen“ vor, ein Thema, das in den letzten Jahren eine wichtige Rolle in der Debatte des zeitgenössischen Kunstbetriebs eingenommen hat. Interessant wird sein, wie Wurm als Ausstellungsmacher diese Retrospektive gestaltet hat und welche Haltung er zu neuen Ausstellungsformen einnimmt.

7.1 Das „Neue Ausstellen“ – Inszenierung versus Präsentation

„Das neue Ausstellen ist eine Befreiung der zeitgenössischen Kunst gegen das ständige Beweisenmüssen der Existenzberechtigung gegenüber einer kunstgeschichtlich immunisierten älteren Kunst – sie ist eine Wende im Selbstverständnis des Ausstellungsmachens: sie ist eine Freiheitserklärung“¹¹³. Diese Aussage eines Kurators zeigt, neben dem Hinweis auf ein offensichtliches Rechtfertigungsproblem des Ausstellens zeitgenössischer Kunst, den Wunsch eines Ausstellungsmachers nach einer Präsentationsform, die sich von den früheren Zeiten unterscheidet. Die Losung heißt: weg vom (kunstgeschichtlich analysierten) Werk und hin zur Ausstellung! Eine Ausstellung, die für einen spezifischen Ort entworfen wird, und performative Installationen statt Bilder und Skulpturen inszeniert. Die einzelnen Arbeiten sollten nicht unabhängig von den anderen Objekten als einzelne „Meisterwerke“ präsentiert werden, sondern erst durch den Dialog Bedeutung erzeugen, d.h. sie sind Bedeutungsträger von Zusammenhängen. Die einzelnen Artefakte müssen betrachtet werden, um eine Interpretation der Ausstellung zu ermöglichen, andererseits ist die Bedeutung aber nicht in ihnen angelegt, sondern diese ergibt sich erst durch eine konkrete Ausstellungskonzeption. Entsprechend seiner Idee als Thementausstellung, Retrospektive, Abbildung einer Epoche etc, wählt der/die AusstellungsmacherIn die von ihm/ihr als geeignet eingestuften Exponate aus. Dabei zieht er/sie den/die potentiellen BetrachterInnen mit in seine/ihre Überlegungen ein, da dieser die Summe der Kunstwerke als das von ihm/ihr intendierte Thema verstehen soll; die Schwierigkeit dabei ist, dass die Vorstellung vom/ von der – unbekannten – BetrachterIn bei jedem/r KuratorIn eine andere ist und davon abhängt ob er/sie sich davon leiten lässt, wen er/sie gerne als

¹¹² Zusammen mit Elise Mougin und Edelbert Köb

¹¹³ Bianchi, Paolo, Das „Medium Ausstellung“ als experimentelle Probestühne, in: Bechtloff, Dieter (Hg.), Kunstforum international, 186, 2007, S. 49.

BesucherIn hätte oder wer tatsächlich der/die BesucherIn ist. Das neue Ausstellen soll eine „Haltung im dialogischen Vollzug“¹¹⁴ präsentieren im Gegensatz zum Spektakel, das Museen praktizieren, die auf BesucherInnenrekorde, Image und Branding ausgerichtet sind.

Inhaltlich gelingt eine Ausstellung dann, wenn Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Werken sichtbar und Zusammenhänge entdeckt werden, die im Alltag nicht oder nicht mehr wahrgenommen werden. Dabei sollte bewusst gemacht werden, dass es sich um einen Blick handelt, der in zweifacher Sicht subjektiv sein kann, wenn der/die KünstlerIn nicht der/die alleinige AusstellungsmacherIn ist: Von Seiten der KünstlerInnen und von Seiten der KuratorInnen. Eine Ausstellung ist ein Angebot an den/die jeweils vorgestellten BetrachterIn seinen/ihren Standpunkt zu verlassen und einzutauchen in die Welt anderer. Diese Welt kann er/sie dann lachend, fragend, ratlos, zufrieden oder nachdenklich, in jedem Falle aber emotional oder/und intellektuell bewegt verlassen – ob die Deutungsabsichten der AusstellungsmacherInnen und die Bedeutung des/der Ausgestellten mit den Bedeutungsvermutungen der BesucherInnen zusammenfallen, ist dann erst in zweiter Linie relevant. Mit dieser Art des Ausstellens werden auch scheinbar entgegengesetzte Begriffe wie Reflexion und Vergnügen gleichberechtigt nebeneinander gesetzt: Reflexion bedeutet damit nicht automatisch kopflastig-assoziativ und Vergnügen heißt eben nicht Reiz oder event. Für das Ausstellungskonzept bedeutet das: Qualität im Sinne des künstlerischen Anspruchs und Popularität im Sinne der Unkonventionalität. In der Theorie erscheint das möglich. Es stellt sich aber die Frage, ob diese Ansprüche nicht zu hoch und daher nicht einlösbar sind, was die Verfasserin später anhand des konkreten Ausstellungsbeispiels der Retrospektive Erwin Wurms überprüfen wird.

Formal ist die Installation zu dem im 21.Jahrhundert vorherrschenden Ausstellungskonzept der zeitgenössischen Kunst geworden. Diese ist keine neue Ausstellungsidee, sondern wurde bereits in der sixtinischen Kapelle oder in anderen mittelalterlichen oder Renaissance-Kirchen verwirklicht. Dabei ging es immer um einen bestimmten Kultraum, der vom Künstler entsprechend den Vorgaben der Auftraggeber bespielt werden sollte, d.h. der räumliche Kontext mit dem bereits vorhandenen Ausstattungsprogramm hat für diese Kunstwerke eine zentrale Rolle gespielt, die erst im Dialog mit dem Raum Bedeutung erlangt haben. Der

¹¹⁴ Bianchi, Das „Medium Ausstellung“ (zit.Anm.103),S.46.

Unterschied zu früher liegt darin, dass die Werke heute gesehen werden wollen, d.h. die Rezeption von Kunstwerken erfolgt mit dem Akzent auf ihren Ausstellungswert. Die Objekte stehen nicht mehr im Dienste des Kults, sondern im Dienst der Ausstellung – damit ist der Ausstellungsort in seiner Repräsentanz nicht mehr wichtig und Anfang des 20. Jahrhunderts als white cube zur Hülle für die Artefakte geworden. Heute findet ein Umdenken statt: nach wie vor sind die Werke auf das Ausstellen angelegt, aber der Ausstellungsort soll die Werke erleben lassen, d.h. die künstlerischen Positionen werden so installiert, dass der gesamte Raum zum Kunstwerk wird, in den die BesucherInnen eintauchen können. Die Installation wird als ein Ausstellungsmedium verstanden, das ein Gefäß für andere Medien und alle Arten von Materialität sein kann, und umfassende Möglichkeiten für neue Ausdrucksformen bietet; weil es keine Rahmen oder Podeste gibt, die dieses Medium vom/von der BetrachterIn abtrennen und Werk und Raum sich verbinden, fällt der innere Zugang zur Kunst leichter; darüber hinaus definiert die Installation die Idee des Gesamtkunstwerks des 19. Jahrhunderts neu für die Ausstellungspraxis¹¹⁵. Die bildende Kunst hat so ihre Grenzen ausgeweitet, um neue Experimente mit Architektur, Musik, Tanz und Theater zu erproben, und hat sich vor allem durch die Erweiterung des Skulpturenbegriffs selbst zu neuen Ausdrucksformen verholten. Skulptur ist danach mehr als ein Objekt, das isoliert auf einem Podest steht – sie ist ein oder mehrere beliebige Kunstobjekte oder die Multiplikation aller Objekte, Bilder oder Experimente einer Installation d.h. der überhöhte Status der Kunst(objekte) wird durch die alltäglichen Erfahrungswerte mit seinen Zeichen, Gerüchen, Bewegungen etc. unterlaufen. Das ist der große Unterschied zu den Kunstwerken in den Kirchen, die den Menschen immer das Außergewöhnliche und Erhabene als großes Ziel vor Augen gestellt haben und damit eben nicht das alltägliche Leben mit seinen vielen Unzulänglichkeiten, Fehlern und Banalitäten abgebildet haben. Ebenso richtet sich diese Form der Ausstellung gegen die tradierte Vorstellung des Museums als „heilige Halle“ und Hort der Kunstschatze, die mit Ehrfurcht und in Stille betrachtet werden sollen. „Ausstellungen zu machen, das bedeutet für mich immer, temporär eine Welt zu geben“¹¹⁶ sagte der berühmte Ausstellungsmacher Harald Szeemann. Diese Welten können inhaltlich so unterschiedlich sein, dass es einfacher ist, die physischen Grenzen bzw. Möglichkeiten zu beschreiben, in denen sie stattfinden: es sind spezielle zur Verfügung gestellte Räume, die sich die KünstlerInnen aneignen,

¹¹⁵ Rosenthal, understanding (zit.Anm.9), S. 24f.

um ihre Vorstellung zu einem Thema oder ihre Kunstvision zu verwirklichen. Dies kann mit einem Objekt geschehen oder mit mehreren oder vielen, es kann aber auch ein leerer Raum sein, oder ein Raum mit unterschiedlichen Lichtquellen, mit einem bestimmten olfaktorischen Einfluss oder einer in Abständen stattfindenden performance. Die BetrachterInnen bewegen sich in diesem Raum, der als Gesamtes vom/von der KünstlerIn arrangiert wird – das Kunstwerk kann damit viel mehr ausgeweitet werden als es traditionellerweise als Artefakt vorstellbar und aufgrund der Materialität machbar ist. Diese Unabhängigkeit vom Material oder Bildträger war schon Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts ein großer Wunsch der KünstlerInnen, die die kreativen Nachteile im Vergleich zu den Möglichkeiten in der Musik beklagt haben; später in den 1960er Jahren wurden diese Abhängigkeiten noch stärker als Lücke zwischen Kunst und Leben registriert. Beiden gemeinsam war die große Frage nach der visuellen Darstellung von Raum und Zeit oder nach dem von Benjamin formulierten „hier und jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“¹¹⁷; eine Frage, die heute mit Hilfe der Installation und performance beantwortet werden kann. Der/Die BetrachterIn befindet sich im derzeit stattfindenden zeitlichen Fluss einer Ausstellung, innerhalb derer er/sie sich bewegen kann, d.h. Zeit und Raum des Rezipienten/ der Rezipientin sind nicht isoliert vom Kunstwerk, weil es begehbar oder erlebbar „im Jetzt“ stattfindet ohne das Gefühl einer zeitlich abgekoppelten Produktion oder einer Distanz. Dadurch nehmen die BetrachterInnen Kunst als etwas „Normales“, aber auch Authentisches – als einen Teil der Welt – wahr, und können ihr einen aktuellen Platz einräumen. Sie haben einen Bezug zu dem, was als Kunst stattfindet und können so einordnen, was die Inhalte sind, die in und über diesen Raum gesprochen werden. Der Begriff der Aura, der durch die technischen Reproduktionen verkümmert war, kann durch die Einmaligkeit und die bestimmte Dauer der Installation wieder eingeführt werden – allerdings abseits von einem Ehrfurcht einflössenden autoritären Inhalt. Die neu verstandene Aura entsteht durch den Dialog der Objekte, die bei den RezipientInnen eine innere Bewegung auslöst. Es geht nicht um die Echtheit des Kunstwerkes im Sinne der Zuschreibung oder des Originals, sondern um die Echtheit im Sinne der Einmaligkeit und Authentizität.¹¹⁸ Damit kommen auch neue Ausstellungsräume außerhalb der Museen ins Spiel wie öffentliche Gebäude, private Sammlungen,

¹¹⁶ Szeemann, Harald, Ausstellungen machen, in: Te Heesen, Anke, Lutz Petra (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln/Weimar/Wien, 2005, S. 25.

¹¹⁷ Benjamin, Das Kunstwerk (zit.Anm.10), S. 16.

¹¹⁸ Bestandteile der Installation können auch Reproduktionen sein.

Geschäfte und Orte wie aufgelassene verfallene Gebäude oder Grünflächen¹¹⁹, die von Künstlerinnen und Kuratorinnen ausgewählt und mit Arbeiten, die dazu in Kontext gesetzt werden, bespielt werden.

Es gibt Installationen, die unabhängig vom Ort funktionieren, und solche, die direkt auf den Ort bezogen sind und nur im Zusammenwirken mit dieser speziellen räumlichen Umgebung verstanden werden können, d.h. an einem anderen Ort würde der Zusammenhang verloren gehen, weil es den Dialog zwischen Raum und Kunstwerk nicht mehr gibt. Die unabhängige Installation ist mehr in sich geschlossen und eher eine private Erfahrung, eine Erzählung oder Idealisierung unabhängig vom Raum, wohingegen der ortsgebundene Eingriff eher aus einer Skulptur in Verbindung mit Architektur oder Dekor des Raumes besteht und mehr mit der vorhandenen Realität verwurzelt ist.¹²⁰ Auch eine Vermischung dieser Komponenten ist möglich – ebenso wie neue Experimente die einen Raum im Raum installieren und dort ein Kunstwerk installieren.¹²¹ Bei dieser Art von Atmosphärendesign ist es schwierig eine Unterscheidung zwischen dem Artefakt und der Inszenierung zu treffen, weil die Szenographie gleichzeitig Installation und Werk ist.

Letztendlich wird der/die RezipientIn entscheiden, was für ihn/sie annehmbar ist oder nicht. Die Herausforderungen für die KünstlerInnen und KuratorInnen wird es aber sein, den Spagat zwischen künstlerischer Qualität, Innovation und Inhalten zu schaffen; bisher übersehene Beziehungen zwischen Objekt und Raum, Text und Bild oder Weg und Blickführung können sichtbar gemacht werden. Bewusst eingesetzte Ströme von Reizüberflutungen oder der Leere, oder Partizipation am neuen Werk oder an dessen Erstellung sind mögliche Ausstellungsstrategien. Der Kontext und der Dialog mit dem Ort, der wiederum mit seiner Umgebung und der realen Welt in Beziehung steht, bestimmt zum Schluss den Inhalt der Ausstellung, die nicht Kunstwerke aneinanderreihet, sondern Erzählungen vermittelt; wichtig ist das Erzeugen von Atmosphäre und die Inszenierung der Ausstellung, wobei bereits im Vorfeld durch die Auswahl und die Zusammenstellung der Exponate die subjektive Sicht des Inszenierenden (Künstlers/Künstlerin oder Kurators/Kuratorin) einfließt. Die Bedeutungsvermutung des Rezipienten/ der Rezipientin wird also umso kongruenter der kuratorischen Deutungsabsicht sein je stärker die ausgewählten Arbeiten

¹¹⁹ Wie es z.B. in der Biennale Berlin 2008 auf Brachland oder der Manifesta Bozen 2008 in aufgelassenen Gebäudeteilen installiert wurde.

¹²⁰ Rosenthal, understanding (zit.Anm.9),S. 28.

miteinander kommunizieren und je mehr seine Bildung, seine Kenntnisse und Erinnerungen etc. den Vorstellungen des Kurators/ der Kuratorin entsprechen.

In neuen Ausstellungen wird versucht, Themen so zu übersetzen, dass sie nicht nur inhaltlich, sondern auch visuell attraktiv sind. Wenn das mit Hilfe einer Inszenierung, die die Inhalte und die daraus abgeleiteten Kommunikationsangebote gestaltet, gelingt, wird die Ausstellung als Medium der Kommunikation wirken. Sie ist geglückt, wenn in der Umsetzung gegenüber dem Rezipienten/ der Rezipientin der Sinn oder die Bedeutung hergestellt wurden, die beabsichtigt waren – damit ist die Ausstellung ein Medium der Vermittlung und zu einer Form von kultureller Bedeutungsproduktion geworden.¹²²

7.2 Die Kuratorentexte zur Ausstellung

Der Titel des Beitrags „hold on your breath and think about Erwin Wurm“, der an die Titel der Serie „thinking about philosophers“ gibt bereits die Richtung vor: Wurm wird von Harald Kunde als Künstler-Philosoph gesehen, der durch einen aktiven Einbezug der BetrachterInnen in seine Ausstellungen einem breiten Publikum den Zugang zur Kunst schafft.¹²³

Edelbert Köb gibt in seinem Text die Information, dass Erwin Wurm entschieden hat, den Beginn seiner künstlerischen Biographie um das Jahr 1990 mit der Entwicklung seiner Staubarbeiten anzusetzen, was einen „turning point“ in seiner Kunstausbübung darstellt.¹²⁴ Köb sieht einen der Gründe für dessen Popularität und Erfolg darin, dass er keine Angst hat Aspekte der Populärkultur, Lifestyle und derzeitige Entwicklungen in der Gesellschaft anzusprechen und politisch relevante Ereignisse zu kommentieren. Erwin Wurm kritisiert in seinen Skulpturen den Dünneheitswahn, die Mode, die Anzeigen und den Konsumkult im generellen; dessen zentrale Fetische – das Auto und das Haus – habe er zu sprechenden Riesenformaten aufgeblasen und

¹²¹ Z.B. bei der Biennale Venezia 2007: Die Künstler Urs Fischer und Ugo Rondinone haben in der Kirche St. Staa in Venedig einen white cube eingebaut, innerhalb dem Kunstwerke installiert wurden.

¹²² Bianchi, Paolo, Die Ausstellung als Dialograum, in: Bechtloff, Dieter (Hg.), Kunstforum international, 186, 2007, S. 82 -99.

¹²³ Kunde, Harald, hold your breath and think of Erwin Wurm, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Mumok, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2006. S. 7 – 8.

¹²⁴ Köb, Edelbert, the artist who swallowed the world, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) Wien, 2006. S. 9 – 12. Im Folgenden wird dieser englische Text paraphrasiert.

ausgestellt. (Abb.22,23) Er gibt ihnen ein Gesicht, eine Sprache und einen individuellen Ausdruck, was wir bereits aus dem Barock, den Karikaturen des 19.Jh. und aus den Comics der 60er Jahren kennen. Diese Skulpturen stünden in Zusammenhang und in der Konsequenz mit früheren Arbeiten und sie sind mehr als nur die Ironisierung eines Kleine-Leute-Traums, nämlich ein Statement zu der Gefahr dieser aufgeblasenen Entwicklungsländer für die Zukunft des Planeten.¹²⁵ Die Skulpturen und die gesprochenen Texte provozierten ein Nachdenken über ihren Status als Kunstwerk, aber auch über deren Beziehung zur Architektur. Zur Ausstellungsrezeption schreibt er, dass die unsinnige Logik der gesprochenen Texte für die BesucherInnen nicht relevant gewesen sei, sondern diese sich sofort zu diesem Haus, dieser Personifikation von weicher und warmer Mütterlichkeit¹²⁶ hingezogen gefühlt haben. Diese Anziehung sei dem Museum durch die Besuchernnen immer wieder aktiv bestätigt worden. Köb bezeichnet Wurm als Seismograph für Entwicklungen in der Gesellschaft, die er in seinen Arbeiten visualisiert. Als Freunde mit ähnlicher künstlerischer Ausrichtung werden Mike Kelly, Paul Mc Carthy, Maurizio Cattelan und Sigmar Polke genannt.¹²⁷

Polke¹²⁸ wird auch im dritten Text von Robert Fleck als Referenz genannt¹²⁹; neben anderen Aspekten verbinden die Arbeiten beider der Humor und die Ironie vor allem der klassischen Moderne gegenüber. In der Folge kommt er zurück auf den Lebensweg Erwin Wurms und nimmt Bezug auf die Ausführungen Wilfried Skreiners, der ihn zwar entdeckt und gefördert, ihn aber andererseits den Neo-Expressionisten zugeordnet habe, was sich für den Künstler jahrelang international nachteilig ausgewirkt hätte. Wurms Arbeitsmethode vergleicht er vor allem wegen dessen Frage nach dem, was Skulptur eigentlich ist und wegen dessen Gebrauchs von Alltagssprache mit dem Werk Ludwig Wittgensteins. Obwohl kein Aspekt von Beuys

¹²⁵ Köb, the artist (zit.Anm.114),S.11: „As a couple the two are the embodiment of an extremely dubious idyll whose global realisation in developing countries with several billion rightfullclaimants would pose a serioes threat to the future of the planet” .

¹²⁶ Ebenda: “a personification of soft and warm motherliness”.

¹²⁷ Die genannten Referenzen sind Künstler die alle in der Generation Wurms sind und ihre Ausstellungen mit raumgreifenden Installationen bespielen. Sie bauen performances ein, machen Videos, arbeiten mit Malerei und Photo,und machen sich über Themen oder Persönlichkeiten der Zeitgeschichte lustig, greifen Ästhetik- und Moralbegriffe an oder visualisieren unterschwellige geistige und körperliche Prozesse. Sie arbeiten international und gelten als Stars im Kunstbetrieb.

¹²⁸ Sigmar Polke, geb.1941 in Oberschlesien ist ein international anerkannter Maler, der seit einem Jahrzehnt zu den fünf weltweit wichtigsten Künstlern des Kunstmarkts zählt. Grundlage der Betrachtung ist eine Sammlungsausstellung im Lenbachhaus, in der eine Arbeit von Wurm gemeinsam mit einem Bild Polkes gezeigt wurde.

¹²⁹ Fleck, Robert, Erwin Wurm, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2006. S. 13 – 17. Im Folgenden wird aus diesem Text zitiert und paraphrasiert.

ideologischen Konzepts erkennbar sei, sieht er ihn trotzdem als weitere Referenz für Wurms Werk; einerseits deswegen, weil Wurm selbst das so geäußert hätte und andererseits weil er den Menschen eine neue Idee von Skulptur gibt mit der sie ihr Leben in ihre eigene Hand nehmen können – wenn auch nur für einen kurzen Moment und als ein symbolischer Akt.¹³⁰ Nach Fleck ist eine Wurm-Ausstellung ein großes Panoptikum von menschlichen Gefühlen, Ideen und Bedingungen, in dem sich die Menschen auf dem gleichen ontologischen Niveau bewegen wie die Alltagsobjekte, die sich auch nur für eine bestimmte Zeit in eine Skulptur verwandeln. Es sei eines der einflussreichsten Werke heutzutage, das neue Verbindungen zwischen Leben und Kunst, der Medienrealität und der individuellen Erfahrung und einer wachsenden Anzahl von Auswahlmöglichkeiten konstruiert. Es gäbe Plagiate seiner Arbeit, es diene als Vorlage für Modemarken, Popgruppen etc. Dabei benutze Erwin Wurm keine versteckten Tricks der Werbung oder der Unterhaltungsindustrie, sondern stelle sich immer wieder die Frage nach den Möglichkeiten der Skulptur. Auch außerhalb des Ausstellungskontextes, für den die Skulpturen gemacht wurden, würden sie selbst Jahre nach ihrer Erfindung frisch und lebendig wirken – als ob sie ein junger Künstler gemacht hätte, der sich von den gesteckten Grenzen und von der jüngeren Vergangenheit befreien will.¹³¹

Auf die Popularität der Skulpturen geht schließlich auch noch Roland Wäspe ein, der zuerst konstatiert, dass sie den Zeitgeist für ein breites Publikum präzise widerspiegeln – dies würde schon darin sichtbar werden, dass die Werbung und die Marketingexperten dessen „one minute sculptures“ kopieren.¹³² Sowohl diese Arbeiten als auch die sorgfältig gefalteten Pullover, die von der Wand hängen oder die Staubobjekte seien kohärente Transformationen einer anthropologischen Vision die die Menschheit in Begriffe von Abwesenheit definiert.¹³³ Er führt aus, dass die Werke Wurms eine Spur in der Erinnerung hinterlassen, was es seit der Kunst der Antike immer wieder gegeben hätte und führt das Beispiel des griechischen Maler Zeuxis an. So wie dessen Kunst unverwechselbar sei, so ist es auch diejenige Wurms, die durch ihre Klarheit einen hohen Wiedererkennbarkeitswert habe. Seine

¹³⁰ Fleck, Erwin Wurm (zit.Anm.119), S. 15: „what does remain however, is the notion of giving people a different idea of sculpture with which to take their lives into their own hands in a particular way – even if only for a brief moment and as a symbolic act.“

¹³¹ Ebenda

¹³² Wäspe, Roland, Inspired by Erwin Wurm, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2006, S.19-20.Im Folgenden wird aus diesem Text zitiert und paraphrasiert.

¹³³ Wäspe, Inspired (zit.Anm.122), S. 19: „one minute sculptures are all coherent transformations of an anthropological vision that defines the human in terms of absence.“

Protagonisten seien Anti-Helden mit ihren Schwächen, die nie als Individuen porträtiert werden, obwohl sie als solche in ihrer Handlung erkennbar sind; die dargestellten Situationen und die Art der Visualisierung erinnern Wäspe an die großen Meister wie Bosch oder Brueghel, die Sprache oder die Titel der Arbeiten an Ludwig Wittgenstein.¹³⁴

7.3 Die Ausstellungsbeschreibung anhand fünf verschiedener Werkgruppen

Da eine Beschreibung des in der Retrospektive ausgestellten großen Werks zu umfassend wäre, hat sich die Verfasserin auf wenige ausgewählte Arbeiten und Werkgruppen konzentriert, die für den erweiterten Skulpturenbegriff des Künstlers stehen und die Ausstellungsbesucher aktiv miteinbeziehen – sei es an dem Produktionsprozess der Skulptur (Skulptur als Handlung), sei es durch Sprache als ZuhörerIn oder durch ein Angebot an Interpretationsmöglichkeiten als aktive/r RezipientIn.

7.3.1 Die Handlungsanweisungen für die Pulloverobjekte

Erwin Wurm schreibt bzw. zeichnet bereits 1990 Handlungsanweisungen (Abb. 24), die erklären wie Pullover zu falten bzw. aufzuhängen sind. Damit tritt er über das Werk mit zwei Gruppen in Kontakt: zum einen mit den AusstellungsbesucherInnen, denen er den Entstehungsprozess der Skulptur vermittelt, und zum anderen mit den AusstellungskuratorInnen oder PrivatsammlerInnen, die seine Arbeiten entsprechend den Anweisungen installieren. Der Alltagsgegenstand Pullover wird so mittels der Anweisungen in ein Artefakt transformiert. Allerdings waren die Interpretationen bzw. die Vorstellungen der BetrachterInnen nicht die von Wurm intendierten: „Dass die Leute in den aufgehängten Pulloverarbeiten nette Objekte sahen, entsprach nicht meiner Intention. Daher habe ich angefangen, Gebrauchsanweisungen anzufertigen, um die eigentliche Absicht klarzustellen“¹³⁵. Diese Anweisungen waren ursprünglich nur für Sammler gedacht, die zu Hause die Pullover aufhängen mussten und nicht genau wussten wie. In einem nächsten Schritt kamen sie in seine Ausstellungen und wurden neben seinen Pulloverobjekten platziert; die BetrachterInnen sollten

¹³⁴ Wäspe, Inspired(zit.Anm.122),S.20.

¹³⁵ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm,(zit.Anm.1),S. 4.

verstehen, dass es Wurm um den Entstehungsprozess der Skulptur ging und er die Veränderung im Volumen und/oder der Größe als skulpturalen Akt sieht¹³⁶. Später ersetzten die Gebrauchsanweisungen das Objekt ganz, d.h. mit diesem radikalen Schritt machte er die Anweisung selbst zum Kunstwerk.

Der Kurator/ die Kuratorin als Adressat der Handlungsanweisung fungiert als „verlängerter Arm“ des Künstlers, wobei es in den diversen Ausstellungen zu unterschiedlichen Farben und Formen des Objektes kommt: die jeweiligen Kuratoren wurden aufgefordert wurden, selbst die Pullover zu besorgen; dabei waren die Vorgaben für die Auswahl so wenig detailliert, dass die Auswahl entsprechend der unterschiedlichen kulturellen Vorstellungen über das Objekt erfolgte und auch die konkrete Installation davon beeinflusst war. Sie handelten als Co-AutorenInnen des Künstlers und die Pullover verwandelten sich trotz gleicher Handlungsanweisungen in jeweils unterschiedliche originäre Artefakte.

Um zu vermeiden, dass es zu einer „fragilen und kurzlebigen Formulierung von Skulptur“ kommt, hat Wurm die Wiederaufführbarkeit eingeführt, d.h. „die Pullover können, einmal aufgehängt, immer wieder abgenommen werden und neu aufgehängt werden“¹³⁷. Damit gibt er ihnen den Charakter eines traditionell produzierten Artefakts, das aufgrund seiner Materialität immer wieder in Ausstellungen gezeigt werden kann, lässt aber gleichzeitig eine ständige Veränderung des Objektes zu, da es nie zweimal in genau der gleichen Art und Weise gehängt werden kann und so eine immer neue Form annimmt. Wurm konstatiert auch, dass die ready made Duchamps sehr schlecht altern, weil sie nach zehn oder fünfzehn Jahren ihre originäre Energie und Stärke verlieren und „zu einem skurrilen, komischen Artefakt der 40er bis 60er Jahre“¹³⁸ werden. Um diese Alterung der Objekte zu vermeiden, hat er die MuseumskuratorInnen beauftragt, die im Besitz des Museums stehenden Pulloverobjekte nach 20 Jahren zu erneuern.

Er will damit die Idee hinter der Konzeption am Leben halten und nicht eine Vermutung von Alterungsprozessen oder Vergänglichkeit bei den BetrachterInnen entstehen lassen.

Die Handlungsanweisungen des Künstlers wirken also zweifach für eine Ausstellung: zum einen als Installationsanweisung für die KuratorInnen und zum anderen als

¹³⁶ Ebenso hat er Anweisungen auf eine Schachtel geschrieben, in die er einen Pullover gelegt hat.

¹³⁷ Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm(zit.Anm.1), S. 4.

Informationsmaterial für die AusstellungsbesucherInnen, d.h. er gibt den Produktionsprozess der Skulpturen in die Hand der KuratorenInnen (oder SammlerInnen), die die künstlerische Idee umsetzen und erklärt den BesucherInnen wie diese Umsetzung erfolgt ist. Er macht deutlich, dass es die KuratorInnen sind, die das Kunstwerk hergestellt haben und bricht damit radikal mit den traditionellen Vorstellungen von künstlerischer Autorenschaft. Die „fertige“ Skulptur kann dann wieder ab- und auseinander genommen und bis zur nächsten Ausstellung gelagert werden, d.h. für die jeweilige Ausstellung entsteht wieder eine neue Skulptur nach alter Handlungsanweisung.

Die Anweisung, die Pullover alle 20 Jahre zu ersetzen, spricht für die Tatsache, dass sich Wurm sehr intensiv mit dem Thema der Ausstellung auseinandersetzt. Als Ausstellungsbesucher macht er selbst die Erfahrung, dass bestimmte Kunstwerke mit der Zeit ihre Energie verlieren und dann nicht mehr in die Ausstellungszeit passen; neben der Tatsache, dass er sich in vielen seiner Werke mit dem Zeitablauf auseinandergesetzt hat, kommt hier der schnelle Wechsel des Designs für Objekte des täglichen Lebens in die Diskussion. Da Alltagsobjekte sowohl bei Duchamp als auch nun bei Wurm die Grundlage der künstlerischen Idee sind, unterliegen sie stark der jeweils gültigen gesellschaftlichen Vorstellung von Funktion und Ästhetik der Dinge und wirken nach Jahrzehnten unmodern. Als Reproduktion oder Massenware haben sie keine Echtheit oder Aura, die sie lebendig erhält, und die BetrachterInnen über die Zeit hinweg immer wieder in ihren Bann zieht. Die Funktion der Objekte ist die des täglichen Gebrauchs durch jedermann und die Präsentation an einem Ausstellungsort verändert ihre Funktion, aber nicht die Qualität ihres Materials oder ihres Herstellungsprozesses, die dem zeitlichen Verfall nicht standhalten.

Es ist der Ausstellungswert des Objektes, auf dem das Gewicht liegt und Wurm will diesen Wert erhalten. Dazu muss er es dem Verfallsprozess entziehen und ihre „Lebendigkeit“ bewahren, was er durch den kompletten Austausch der Objekte erreichen kann, die damit immer wieder dem jeweils herrschenden Design angepasst werden – also modern und neu sind.¹³⁹ Er ruft sein Werk dadurch aber auch immer wieder in die Erinnerung der Museumsleute, die die Objekte aus den Depots holen müssen, um sie auszutauschen. Es gibt viele Werke vieler ehemals bekannter

¹³⁸ Galerie Krinzinger(Hg.), Erwin Wurm (zit.Anm.1),S. 8.

¹³⁹ Ebenda. Schon Duchamp hat einen Austausch eines Spatens vorgenommen, was Wurm gut gefallen hat.

KünstlerInnen, die in den zahlreichen Depots der Museen weltweit verstauben – Wurm möchte diese Zukunft für sein Werk vermeiden.

7.3.2 Die Handlungsanweisungen „do it“ als Aktion für den Rezipienten/die Rezipientin

Die Handlungsanweisungen zur Erstellung einer Skulptur mit dem menschlichen Körper sind eine Fortführung der Anweisungen für die SammlerInnen und KuratorInnen und stellen den AusstellungsbesucherInnen in den Mittelpunkt der Arbeit. Die BesucherInnen sind jetzt diejenigen, die den skulpturalen Prozess direkt in Aktion umsetzen und am Ende eine Skulptur geschaffen haben. Wie in einer KünstlerInnenwerkstatt werden sie selbst zum Künstler/ zur Künstlerin, der/die die Ideen des Meisters mit der ihm eigenen Begabung ausführt. Eine der ersten Handlungsanweisungen besteht darin, einen Pullover auszuwählen und ihn entsprechend den gezeichneten und mit Hand geschriebenen Vorgaben überzuziehen. Während der/die BesucherIn die angegebene Position einnimmt, macht der/die MuseumswärterIn eine Polaroid-Aufnahme, die er/sie dem/der BesucherIn aushändigt. (Abb. 25) „Will dieser ein Original von mir, hat er die Option, für 100 Dollar das Foto von mir signieren und retournieren zu lassen“¹⁴⁰. Diese Arbeit kann unterschiedlich gelesen werden: Als eine Art der Einwirkung auf die Handlung anderer, als ein Angebot für das Ausstellungspublikum statt BetrachterIn AkteurIn und KünstlerIn zu sein, und auch als Aufforderung als KunstkäuferIn zu agieren, der/die mittels eigenem Einsatz ein Werk erwirbt, das er/sie selbst mitproduziert hat. Interessant ist, dass die Person selbst – der Körper und das Gesicht – beim Endprodukt nicht erkennbar ist; die Skulptur ist ein mit Stoff verhüllter Mensch in einer eigenartigen, grotesken Form.

Für die Ausstellung und deren Atmosphäre bewirkt diese Anweisung etwas völlig Neues: Die Besuchernnen, die einen unterschiedlichen Kenntnis- und Wissensstand über Kunst haben, aus allen Berufs- und Altersgruppen und aus allen sozialen Schichten kommen, werden zu AkteurInnen und BildhauerInnen. Der Künstler nimmt in Kauf, dass das Kunstwerk, das ihm als Künstler zugerechnet wird, als Endprodukt je nach Begabung und Statur des Agierenden unterschiedlich aussieht (wie beim Hängen der Pulloverobjekte durch die KuratorInnen), und dass er das Endprodukt

¹⁴⁰ Galerie Krinzinger(Hg.),Erwin wurm (zit.Anm.1) S. 7.

nicht mehr entsprechend seinen Ästhetikbegriff bearbeiten kann. Die BesucherInnen sind gleichzeitig Agierende und ZuschauerInnen, d.h. auch sie sehen sowohl den Produktionsprozess als auch immer neue plastische Formen, deren Endzustand dann diskutiert und kommentiert wird.

Durch die performance im Ausstellungsraum wird auch der Charakter des Museums selbst für die Dauer der Ausstellung verändert. Als öffentliche Einrichtung des Staates bereits per se eine Autorität im Kunstbetrieb betreten die BesucherInnen das Gebäude in dem Gefühl, dass alles, was sich innerhalb des Gebäudes befindet und ausgestellt wird, vorab von ExpertInnen geprüft und den hohen Ansprüchen der KuratorInnen als genügend befunden wurde. Seine Ausstellungsräume dienen traditionellerweise der kontemplativen Betrachtung der durch die Museumsumgebung nobilitierten Kunstwerke, die wie Ikonen aneinandergereiht und durch Sicherheitsbarrieren geschützt einen inneren und äußeren (räumlichen) Abstand zum Betrachter/ zur Betrachterin erzeugen. In einer solchen Ausstellung hat jedes und jeder seinen angestammten Platz: das Kunstwerk an der Wand, der/die BesucherIn im Abstand vor dem Werk, der/die KünstlerIn im Ausstellungskatalog oder an der Eingangstafel zum Ausstellungsraum (mit seiner Biographie), und der/die MuseumswärterIn auf seinem/ihrer Stuhl. Die Besucher sprechen kaum oder nur leise und konzentrieren sich auf die Kunstwerke.

Performances durch die AusstellungsbesucherInnen geben den Ausstellungsräumen einen Werkstattcharakter, und erlauben nicht nur Sprechen, Lachen oder Sich hinsetzen, sondern auch Objekte anzufassen, sie zu verändern oder sich mit oder in ihnen zu bewegen. Der Ausstellungsraum ist komplett ausgeleuchtet und nur mit wenigen Objekten gefüllt, so dass eine große Bewegungsfreiheit besteht bzw. auch ZuschauerInnen und AkteurInnen gleichzeitig im Raum sein können. Der Künstler wird durch die Handlungsanweisungen zum unsichtbaren Regisseur, die BesucherInnen werden zu KünstlerInnen, und der/die MuseumswärterIn wird zum autorisierten Photographen des Kunstwerkes. Der Ablauf erinnert an einen Film und die Handlungsanweisungen sind das Drehbuch dazu – der Ausstellungsraum wird zum Filmset.

Damit das Photo der Skulptur, das vom Museumswärter/ von der Museumswärterin dem/der BesucherIn ausgehändigt wird, nun auch zum Kunstwerk wird, muss es

signiert werden¹⁴¹. Wurm offeriert die Signatur für einen Preis von 100 Dollar an und leitet mit diesem Schritt über in den Kunstmarkt, der den Wert eines Kunstwerkes nach seinem materiellen Wert bemisst. Die Signatur des Künstlers/ der Künstlerin ist dafür ein entscheidendes Kriterium, weil es die Zuschreibung des Werkes vornimmt und dadurch auch den Preis bestimmt. Durch die Zahlung des Preises von 100 Dollar können die AkteurInnen zu BesitzerInnen eines „echten“ Wurm werden, der in den Herstellungsprozess selbst nicht eingebunden war, aber die Autorenschaft durch seine Anweisungen und durch die Signatur begründet.

7.3.3 Die Performance der „One minute sculpture“

Aus den oben beschriebenen Handlungsanweisungen durch den Künstler haben sich die sog. „one minute sculptures“ entwickelt. (Abb.15) Die AusstellungsbesucherInnen oder andere ausgewählte Personen bringen sich entsprechend den Anweisungen des Künstlers in eine Situation, in der sie für eine Minute unbeweglich bleiben. Diese unbewegliche, aber lebendige „Skulptur“ löst sich danach wieder auf und wird zu dem Menschen von zuvor. Erwin Wurm bringt hier den Aspekt der Dehnung der Zeit mit ein; dabei geht nicht mehr um diejenige Zeit, die für die Verwandlung in eine Skulptur, also für die Skulptur als Handlung benötigt wird, sondern um Zeit als ein Verharren in einer Unbeweglichkeit für eine Minute, die subjektiv als sehr lange Dauer empfunden werden kann bevor sich dieses lebende Standbild wieder auflöst. Ein weiterer Aspekt ist der Humor, der der Abfolge der Bewegungen und der Skulptur die Verbissenheit des Kunstmachens nimmt. Die konventionellen Dinge des alltäglichen Lebens, die von den AkteurInnen nicht in ihrer bestimmten und bekannten Funktion gebraucht werden, sondern dem Person angeheftet und damit Teil der Skulptur werden, wirken in dieser neuen Funktion verblüffend und lächerlich. Erwin Wurm geht es darum möglichst viele emotionale Reaktionen zuzulassen – es braucht also selbstbewusste AkteurInnen, die sich dieser Lächerlichkeit preisgeben und ZuschauerInnen, die emotionale Reaktionen zulassen. Der Künstler inszeniert diese Positionen in verschiedenen räumlichen Situationen und mit unterschiedlichen Menschen in unterschiedlichen Ländern. Eine räumliche Situation bildet der Ausstellungsraum: dort wird z.B. eine Bühne aufgestellt, auf der sich die BesucherInnen „verwandeln“ können, indem sie sich bestimmte bereitgestellte

¹⁴¹ Auch hier wieder die Nähe zu Duchamp, der die Signatur als das Zeichen für den Übergang vom Alltagsgegenstand zum Kunstwerk sah.

Objekte überstülpen, an ihren Körpern befestigen, sich an bestimmte Gegenstände anlehnen oder einfach bestimmte Haltungen einnehmen (Abb.26). Oder der Künstler stattet Ausstellungsräume mit Möbelstücken wie Sofas, Sessel, Schränken, Tischen etc. aus, die die BesucherInnen in der angewiesenen Art und Weise gebrauchen und dadurch wieder eine neue plastische Form schaffen. (Abb. 27) Auch hier gilt das zu den Handlungsanweisungen Gesagte, dass je nach Typus Mensch unterschiedliche Plastiken entstehen, allerdings mit dem Unterschied, dass die AkteurInnen sich nun nicht mehr in eine bereitgelegte Materialhaut wie in eine zweite Haut verstecken können, sondern sichtbar die künstlerische Idee mit oder an den Objekten im Ausstellungsraum ausführt. Die BesucherInnen und der Künstler benutzen den Ausstellungsraum als Bühne für ihre Aktionen bzw. als Experimentierfläche für neue Formen, was an das Spielerische und Leichte der Kindheit erinnert, die es erlaubte, immer wieder neue Dinge zu entdecken, auszuprobieren und in ihrer Funktion zu verändern ohne Angst vor der Reaktion anderer zu haben. Es ist die Erforschung der eigenen Kreativität unter Zuhilfenahme der Anweisungen, die auch eine Art von Legitimitätsausweis für den nicht akzeptierten Spielwunsch Erwachsener sind.

Diese „Spaß-Experimente“, die für viele Menschen nicht vereinbar mit der Hochkultur des Museums sind, erinnern auch an die Bilder der Surrealisten, die in ihren Collagen scheinbar unsinnige Objekte in Verbindung brachten. Sie benutzten kommerzielle Objekte, aber auch wissenschaftliche Modelle und Dinge aus der Natur, die so genannten „objets trouves“, die mit anderen Objekten kombiniert wurden. Dabei ging es um gefundene Gebrauchsobjekte, die mit der Einbringung in den Kunstkontext ihre Funktion verlieren und in Verbindung mit anderen Objekten zu Artefakten werden. Auch Wurm bringt durch die Aufstellung im Ausstellungsraum die Objekte bereits in die Nähe eines Kunstwerks, das er durch eine performance als Skulptur realisiert sieht; nach einer Minute fällt sie wieder auseinander und wird zum Objekt, das weder Kunstwerk ist noch – durch die Bereitstellung im Ausstellungsraum – ihre originäre Funktion als Alltagsgegenstand inne hat. Außerhalb des Ausstellungsortes (Abb. 28) ist der Funktionswechsel ganz deutlich: Die hier vorgefundenen Objekte wie Mauern, Bäume, Abfallkübel etc. werden durch die performance für kurze Zeit zur Skulptur und verlieren diese Nobilitierung bereits nach dieser einen Minute wieder, nach der sie in ihrer originären Funktion benutzt werden. Wurm benutzt die Photokamera, um die Skulptur zu dokumentieren. Damit verlängert er ihre zeitliche Dauer und ersetzt als Medium die performance. Dieses

Vorgehen ist eine Kombination zweier Methoden aus den 60er Jahren: eine ist diejenige von KonzeptkünstlerInnen die mit der Visualisierung von Sprache die Malerei und Skulptur ersetzen und das durch die Photographie dokumentiert haben¹⁴²; die andere sind die Ideen von Fluxus, Happening und Aktionismus, die das Konzept der Skulptur transformiert haben. Die AkteurInnen für die „one-minute sculptures“ werden vor Ort gefragt oder mit Annoncen gesucht. Dabei sind die Auswahlkriterien situationsbedingt unterschiedlich und hängen davon ab, welche Vorstellungen von Skulptur der Künstler gerade im Kopf hat. Das Ergebnis präsentiert er auf groß aufgezogenen Photos in seinen Ausstellungen d.h. auch die Skulpturen ,die aufgrund der performances im Außenraum entstanden sind, kehren wieder in den Ausstellungsraum zurück und werden gleichbedeutend mit den vor Ort stattfindenden Aktionen präsentiert.

„In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung und die ist das Menschenantlitz“¹⁴³. Die BetrachterInnen fragen sich, wer die Abgebildeten sind, warum gerade sie ausgewählt wurden oder aus welchem Grund sie sich in einer meist absurden und lächerlichen Situation haben abbilden lassen, gleichzeitig können sie sich selbst in eine ähnlich groteske Situation begeben, wenn sie auf das Angebot zur Herstellung der Skulptur im Ausstellungsraum eingehen. Die BesucherInnen können, ganz im Sinne Beuys, dass jeder Mensch ein/e KünstlerIn ist, für kurze Zeit zu Stars werden, gleichzeitig erkennen sich aber auch, dass die Skulptur nicht ihre Vorstellung eines Starphotos erfüllt. Wurm inszeniert die Illusion mit Hilfe der Aktion und deren Ende als Photographie.

7.3.4 Die Photoserie „be nice to your curator“

Für die Verfasserin interessant ist die Photoserie „be nice to your curator“, die Wurm mit ausgewählten Museumsdirektoren und KuratorInnen zeigt.¹⁴⁴ Der Künstler trägt z.B. einen Museumsdirektor, füttert einen anderen mit Schokolade, küsst einen Dritten usw. (Abb. 29, Abb. 30). Es ist auf den ersten Blick das Bild des Künstlers, der sich den Mächtigen der Kulturinstitutionen unterwirft bzw. sich sogar prostituiert, um am Kunstbetrieb teilhaben zu dürfen; eine Situation, die vielen Künstlern vertraut

¹⁴² Wie Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Sol LeWitt u.a.

¹⁴³ Benjamin, Das Kunstwerk (zit.Anm.10),S. 31.

ist und die Wurm hier in den Ausstellungsräumen der Institutionen ironisch inszeniert; das Ergebnis bringt er als Photographie in das Haus der Porträtierten zurück.

Wurm agiert aber nicht nur als Künstler, sondern auch als Ausstellungsmacher und könnte in dieser Kombination McLuhans Methode des schwebenden Urteils angewandt haben. Diese bedeutet „bei Kunst und Literatur von der Wirkung ausgehen und dann ein Gedicht, ein Gemälde oder ein Gebäude zu ersinnen, das genau diese und keine andere Wirkung hätte“¹⁴⁵. Als Ausstellungsmacher überdenkt er die erwünschte Wirkung seiner Photographien bei den als Zielgruppen vorgestellten BetrachterInnen, und als Künstler beginnt er ausgehend von diesen Schlussfolgerungen seinen Arbeitsprozess, also die Konzeptidee, die Auswahl der Modelle, und die Art und den Ort der Inszenierung. Das von Wurm avisierte Zielpublikum wäre im Fall dieser Serie dasjenige des zeitgenössischen Kunstbetriebs, weil es die dargestellten Personen als ihnen zugehörig erkennen würde; die Wirkung ist dann die, dass „man“ in die Ausstellung geht, um ein Mitglied des eigenen Zirkels porträtiert zu sehen und damit auch eine gewissen Schadenfreude an der lächerlichen Situation der Dargestellten empfinden kann. Gleichzeitig sind diese Arbeiten aber auch ein Signal, dass Wurms Beziehungen zu den abgebildeten Museumsleuten so gut sind, dass sie sich für ein auf den ersten Blick kompromittierendes Photo zur Verfügung stellen. Der Künstler konnte sie offensichtlich von der Qualität und der inhaltlichen Ausrichtung seines Werkes überzeugen, so dass sie im Sinne des Wortes „dafür stehen“.

Die abgebildeten Ausstellungsmacher selbst bekommen als Porträts einer Photoskulptur eine gewisse Art von Ewigkeitswert, der allerdings mit der Auflösung der Photographie – und bis heute gibt es keine Erfahrungswerte dazu wie lange und wie gut sich die Farbphotographie halten wird – durchaus kurz bemessen sein kann; die Zeit, in der sie als Persönlichkeiten der Zeitgeschichte betrachtet werden können, kann materialbedingt also sehr kurz sein – ja sogar vielleicht die Porträtierten gar nicht überleben. Wieder ist es also auch der zeitliche Aspekt, der Wurm interessiert und den er diesmal in ironische Verbindung mit dem Kunstbetrieb bringt. Auch die Porträtierten kennen das Ablaufdatum ihrer Funktion, und rücken durch ihr Einverständnis für die Abbildung auch die eigene – scheinbare – Machtposition gerade, die immer nur eine temporäre ist.

¹⁴⁴ Fotoserie aus 2006 mit verschiedenen Museumsleuten; ausschließlich Menschen, die mit dem

Diese Photoserie ist ein Beispiel dafür, wie Wurm die verschiedenen Vorstellungen der Betrachternengruppen in seine Arbeit miteinbezieht. Er öffnet verschiedene Interpretationsmöglichkeiten, die offenkundig oder versteckt in dieser Arbeit vorhanden sind und je nach Betrachternensituation angenommen werden. Es ist das Leichte und Spielerische, das Denken auf allen Ebenen und in aller Vielfalt, das Wurm interessiert, und es ist die Ironie in seinen Werken, die jede gedankliche Festlegung oder inhaltliche Einordnung sofort widerlegt.¹⁴⁶

7.3.5 Die sprechende Skulpturen „Fat House“ und „Fat Car“.

Abseits von der Präsentation hat Wurm mit dem „Fat House“ und „Fat Car“ eine neue Dimension in die Ausstellung gebracht: Es ist die der gesprochenen Sprache, die monoton aus den Objekten klingt.¹⁴⁷ Durch die Andeutung von zwei augenähnlichen und einer mundähnlichen Öffnung, die sich in einem Rhythmus auf – und zu bewegen, wird ein Sprechvorgang suggeriert. Die monströsen Objekte wirken wie ausgebeult, wie aus der Form geratene Lebewesen, deren Masse zu Boden gezogen wird. Ihre Überdimension wirkt nicht abschreckend, sondern ruft Neugierde, gute Laune oder auch Mitleid hervor – in jedem Falle werden die BetrachterInnen durch ihre sinnliche Präsenz direkt emotional berührt. Gedanken oder Erinnerungen an die Kindheit tauchen auf, als man selbst ganz klein und unwissend und alles andere inklusive der Erwachsenen so groß war wie dieses Haus oder dieses Auto; die sprechenden, vermenschlichten Dinge aus den Zeichentrickfilmen oder Comics werden ebenso in das Gedächtnis gerufen wie die (versteckten) Wünsche der Erwachsenen nach einem großen Haus oder großen Auto als Spielzeug oder als Statussymbol. Allen Vorstellungen ist gemeinsam, dass die Dinge lebendig sind. Sie werden damit emotional auf eine Stufe mit den RezipientInnen gestellt, die sie verführen, einlullen, zum Lachen bringen oder einfach unterhalten können. Dabei ist die Geschichte, die aus dem „Fat Car“ dringt, in Wirklichkeit nur eine Aufzählung von Wörtern, die für sich genommen sinnlos erscheinen, so dass der Eindruck, „solche Formen künstlicher Beatmung (verarbeiten) auch eine Hilflosigkeit darüber, dass die Objekte von sich aus erst einmal nichts sagend (sind)“¹⁴⁸ unmittelbar bei den BetrachterInnen entstehen kann. Bei Wurms sprechendem Objekt geht es aber um

Künstler bereits eine Ausstellung realisiert oder einen Ausstellungstext geschrieben haben.

¹⁴⁵ Mc Luhan, Marshall, Die magischen Kanäle, Düsseldorf Wien, 1968, S. 72f.

¹⁴⁶ S. Rychlik, S. 19.

¹⁴⁷ S.49.Abb.22,23.

¹⁴⁸ Geimer, Peter, Über Reste, in: Te Heesen/ Anke, Lutz Petra (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln/Weimar/Wien, 2005. S. 117f.

ein von ihm produziertes Kunstwerk, das schon durch seine Form Vorstellungen im Kopf des/der BetrachterIn entstehen lässt, und nicht über einen Inhalt, sondern über ein Sprachmuster, das einen bestimmten Mitleids-Effekt generiert, auf die ZuhörerIn einwirken soll.¹⁴⁹

Anders verhält es sich beim Fat House, aus dem ein Monolog in Endlosschleife zu hören ist, der über die Identitätskrise eines Kunstwerks erzählt: Ist es ein Kunstwerk oder ist es einfach ein Haus, was ist Realität und was ist Wunschdenken, wer hat es entworfen (Autorenschaft). Es werden immer die gleichen Fragen und Zweifel formuliert, die sich auch die BetrachterInnen stellen, die automatisch in diese Gedankengänge involviert wird. Es ist Edelbert Köb zuzustimmen, wenn er in seinem Ausstellungstext behauptet dass Erwin Wurm sich die Freiheit nimmt, Arbeiten zu kreieren, die die Antithese von Kunsttheorie, von Überintellektualisierung, von Formalismus sind, und ebenso in seiner Aussage, dass diese Objekte eine tiefe Nachdenklichkeit über ihren Status als Kunstwerke in Bewegung setzen.¹⁵⁰ Die Verfasserin nimmt diese Feststellungen als eine Diskussionsgrundlage für den Ausstellungs- und Vermittlungsdiskurs und findet es interessant, dass es offensichtlich das sprechende Objekt ist, das ein breites Publikum berührt; der Ton der menschlichen Stimme dringt in die ZuhörerInnen direkter ein als das visuelle Erlebnis und erzeugt das „Angesprochensein“ oder die direkte Berührung wie es beispielsweise auch durch die Musik geschieht. Dabei geht es weder um Inhalte noch um eine Hochsprache – vielmehr handelt es sich um eine einfache Umgangssprache mit kurzen Sätzen, die in ihrer einfachen Struktur vielen Texten der sog. „leichten“ Musik vergleichbar ist, die ebenso eine große Masse von Menschen mit der Wiederholung immer gleicher Sätze begeistert. Die Sprache unterscheidet sich somit deutlich von derjenigen der meisten Publikationen im Kunstbereich, die für das nicht-fachliche Publikum schwer und/oder nur nach einem hohen zeitlichen Aufwand verstanden werden kann, und oft auf reine Wissensvermittlung ausgelegt ist. Wurm setzt damit einen bewussten Gegenpol zu den Texten über Kunst, die nur für eine kleine Gruppe von KennerInnen verständlich ist und das breite Publikum aussperrt. Andererseits könnte diese Unsinnsllogik auch als ironische Metapher für die seit Duchamp tausendfach geführte Diskussion über das, was Kunst ist, stehen. Auch mit diesen Arbeiten legt sich der Künstler inhaltlich nicht fest. Seine Ausstellungsstrategie, die BesucherInnen direkt einzubinden, ist mit den

¹⁴⁹ Museum Moderner Kunst Wien(Hg.),Erwin Wurm (zit.Anm.99),S. 195.

¹⁵⁰ Köb, Erwin Wurm (zit.Anm.114),S.11.

sprechenden „lebenden“ Objekten aufgegangen, wobei sich hierzu die Frage aufdrängt, inwieweit eine Partizipation an einer Nonsens-Logik überhaupt eine Ausstellung rechtfertigt. Wurm ist jedenfalls ein Künstler, der keine Scheu vor dieser Frage zeigt und den Kunstbetrieb, insbesondere die KunsttheoretikerInnen, mit dieser Arbeit herausfordert – ein Vorgehen, das er auch durch den Ausschluss der KuratorInnentexte aus seinem Ausstellungskatalog¹⁵¹ zur Retrospektive, unterstreicht.

¹⁵¹ Siehe S. 40.

7.4 Die Rolle der künstlerischen Referenzen für die Ausstellungsrezeption

Wie bereits in den frühen Ausstellungstexten suchen die KuratorInnen die Einordnung des Oeuvres in die Kunstgeschichte über die Referenzen zu bedeutenden VertreterInnen der bildenden Kunst und hier vor allem in Duchamp und Beuys. Im Laufe seiner Karriere sind diese Bezüge entstanden und unübersehbar geworden. Die Frage nach dem was Kunst ist, die Bedeutung der Signatur, die Reproduktionen der und in der Box sind Themen mit denen sich Duchamp auseinandergesetzt hat und mit deren Bearbeitung er wegweisend wurde für viele Generationen von KünstlerInnen. Die umfassende Partizipation aller Menschen am Kunstwerk, Aktionen und Happenings, die Auseinandersetzung mit der Semantik vom Materialien in der zeitgenössischen Kunst sind Gebiete der Kunst, die Joseph Beuys maßgeblich (mit)bestimmt hat. Wurm greift sie mit der Partizipation des breiten Publikums am Produktionsprozess seiner Skulpturen als performances auf und arbeitet an der Erweiterung des Skulpturenbegriffes, der auch Installationen umfasst. Daneben gibt es aber andere KünstlerInnen, die einen starken Bezug zum Werk haben wie z.B. die Surrealisten, Marcel Broodthaers¹⁵², Konzeptkünstler wie Joseph Kosuth oder Lawrence Weiner¹⁵³, die Fluxuskünstler¹⁵⁴, Yves Klein (Abb. 31), Erhard Walther oder Anna und Bernhard Blume (Abb. 32) Interessant ist auch, dass sich Wurm im Verlauf der 1990er Jahre intensiver mit dem Werk Brancusis auseinandersetzt.¹⁵⁵

Grundsätzlich ist die Auseinandersetzung mit den Arbeiten anderer KünstlerInnen eine intellektuelle Eigenschaft derjenigen Kreativen, die an der Weiterentwicklung ihres eigenen Werkes interessiert sind, und ist Kennzeichen großer KünstlerInnen der Kunstgeschichte, die – soweit das räumlich möglich war – das Werk ihrer Vorgängern und ZeitgenossInnen studierten und Aspekte davon in ihr eigenes Oeuvre einbrachten. Für Wurm sind drei Elemente für die Skulptur entscheidend: die Instruktion, die Partizipation und das Medium der Photographie. Dabei greift er Ideen

¹⁵² Siehe S. 35

¹⁵³ Lawrence Weiner und Joseph Kosuth haben Kunst und ihre Bedingungen nur über die Sprachanalyse untersucht und haben die konventionellen Methoden der Malerei und Skulptur durch Sprache und Graphik ersetzt. Diese Vorgänge wurden grundsätzlich durch die Photographie dokumentiert.

¹⁵⁴ Die Fluxuskünstler der 60er Jahre hatten unzählige Instruktionen veröffentlicht z.B. Yoko Ono „draw a imaginary map“ von 1962.

¹⁵⁵ Siehe S. 14. Brancusi wurde bereits 1988 von Draxler im Text zur Ausstellung in der Galerie Krinzinger Wien als Referenz genannt; die Überlegungen zur Funktion des Sockels als Möbel als auch die Titelgebung mit Namen von Philosophen waren Themen Brancusis, die Wurm nach 1990 auch interessiert haben.

der in den Ausstellungstexten genannten Künstler auf, ändert sie für sein Werk ab oder formuliert sie neu und realisiert sie mit den heutigen materiellen Möglichkeiten unter den variablen kontextuellen und räumlichen Bedingungen. Er steht so in einer Reihe mit vielen seiner zeitgenössischen KünstlerkollegInnen, die die Ideen dieser Ikonen der Moderne bzw. der zeitgenössischen Kunst mehr oder weniger erfolgreich für ihr Werk verwenden.

Wenn an die Darstellungen von Bosch und Brueghel erinnert wird¹⁵⁶, dann gilt dazu das oben Gesagte zu den Vorgängern und Vorbildern der Kunstgeschichte. Natürlich besteht eine inhaltliche Übereinstimmung darin, dass Erwin Wurm in vielen seiner Photoarbeiten wie die zitierten Maler Szenen aus dem Leben der so genannten „kleinen Leute“ in überzogener und ironischer Art und Weise darstellt – allerdings ist sein Ausgangspunkt die Auslotung der Grenzen in der Skulptur, und nicht der Wille zur Darstellung von Alltagssituationen der einfachen Menschen. Seine Photographien sind eher eine Übersetzung von Benjamins Aussage: „Jeder heutige Mensch (kann) einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden“¹⁵⁷, und das Erzählen des „Fat Car“ oder „Fat House“ erinnert an Joseph Beuys Ausspruch „Rede ist Bildhauerkunst“¹⁵⁸.

Auch die BetrachterInnensituation ist völlig unterschiedlich: Wurm sucht die Aktion und Partizipation der Ausstellungsbesucher am Werk – eine Situation, die bei den genannten Malern außerhalb ihrer Vorstellungswelt gelegen ist, da es dort um das Abbild ging, das der Künstler nach seinen Vorstellungen entworfen hat und die Malerei für das private Anschauen des Auftraggebers, und nicht für einen öffentlichen Ausstellungsort gedacht war.

Die ironische Haltung zu den Situationen des täglichen Lebens verbindet nach Meinung der Verfasserin als wichtigstes Element die Arbeiten Sigmar Polkes mit dem Werk Wurms. Polke zeigt diese ironischen Haltung in seiner Malerei bereits seit den siebziger Jahren in diversen Kommentierungen zu privaten oder öffentlichen Themenkomplexen; seine Meinung äußert er fast immer mit Hilfe der Malerei, mit deren Möglichkeiten er sich intensiv auseinandersetzt, was in einem umfangreichen Oeuvre demonstriert wird. Dabei geht es Polke um die intellektuellen Paradoxien oder die Visualisierung von Sprache.

¹⁵⁶ S.S. 50.

¹⁵⁷ Benjamin, Das Kunstwerk (zit. Anm. 10), S. 46.

¹⁵⁸ Borer, Alain, Beweinung (zit. Anm. 6), S. 14.

Zu einer jüngeren Generation, die im Kunstbereich seit wenigen Jahren international sehr erfolgreich ist, gehören die als Referenz genannten Künstler Maurizio Cattelan, Mike Kelley oder Paul McCarthy. Es ist nicht möglich auf die einzelnen Künstler detailliert einzugehen, da ihr Oeuvre sehr vielseitig und nicht im Umfang dieser Arbeit verglichen werden kann. Wurm hat wie viele andere seiner Kollegen ein künstlerisches Naheverhältnis zu diesen Zeitgenossen, die sich mit den Möglichkeiten der Skulptur und performance befassen und mit fast allen Medien arbeiten.

Der Grund für die Heranziehung Ludwig Wittgensteins als Referenz ist der Gebrauch der Alltagssprache und der Werktitel durch den Künstler.¹⁵⁹ Da die Sprache bei Wittgenstein ein zentrales Thema vieler Abhandlungen ist, kann auf diesen Verweis nur insofern eingegangen werden, dass nicht schon aufgrund der genannten Gemeinsamkeiten eine Analogie oder geistige Verwandtschaft zu dem komplexen Werk hergestellt werden kann. Inwieweit diese Linie zu dem berühmten österreichischen Philosophen deswegen gezogen wird, weil er vor allem von dem älteren zeitgenössischen österreichischen Bildhauer Franz West immer wieder aufgerufen wurde, vermag die Verfasserin nicht zu beurteilen. Interessant ist, dass bereits in früheren Ausstellungstexten der 1990er Jahre auf gedankliche Naheverhältnisse zu unterschiedlicher Philosophen verwiesen wurde.¹⁶⁰ Der Künstler hat dann 1998 mit seiner Serie „thinking about philosophers“ begonnen (Abb. 33), und diese Serie als Handlungsanweisungen, als Zeichnungen, als Photographie, als „one-minute-sculpture“ und als Acrylskulpturen produziert. Bei der Biennale Lyon 2005 war der Titel einer gesamten Installation „Adorno was wrong with his ideas about art“. (Abb. 34)

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Ausstellungstexte das Werk Wurms in Bezug zu anderen wichtigen lebenden oder bereits verstorbenen Künstlerinnen und PhilosophInnen setzen, um den Künstler kunsthistorisch zu verankern. Der erste Versuch durch Skreiner¹⁶¹ wird in den Texten von 2006 gewürdigt, jedoch als kunstgeschichtlich nicht korrekt zurückgewiesen. Dabei wird angemerkt, dass die damalige Einschätzung Erwin Wurm international für lange Zeit geschadet hat¹⁶², d.h. die Schreiber selbst vermuten offensichtlich einen Einfluss der

¹⁵⁹ Siehe S. 40.

¹⁶⁰ Siehe S. 20 (Text Hegyis), S. 30 (Text Jerome Sens), S. 31 (Text Laura Trippi).

¹⁶¹ Siehe S. 8f.

¹⁶² Fleck, Erwin Wurm (zit. Anm.116), S. 14.

Kunsttheorie auf den Kunstbetrieb und die Karriere des Künstlers. Das impliziert, dass der Künstler selbst diese Steuerung mit seiner Arbeit nicht oder nur mit geringem Erfolg übernehmen kann, wenn sie in ungünstiger Weise interpretiert und rezipiert wird. „Der Interpret will einem Werk entweder dienen, indem er bereitwillig die gewünschte Deutung liefert, oder es umgekehrt beherrschen, indem er dem Werk jene Deutung aufzwingt, die ihm selbst am Herzen liegt. Das Problem löst sich nicht damit, dass sich der Interpret seinerseits die Freiheit des Künstlers nimmt oder dass er mit der Kunst rivalisiert in der eigenen Kunst seiner Deutung“¹⁶³. In der ersten Einordnung durch Skreiner ging es nach Ansicht der Verfasserin nicht unbedingt um ein Beherrschen des Künstlers oder seines Werkes, sondern mehr um den Versuch, eine kunstgeschichtliche Verankerung für das Frühwerk eines jungen Künstlers zu finden. Betrachtet man die Arbeiten Wurms vor 1990 und diejenigen danach, so stellt man fest, dass mit Ausnahme des Themas der Hülle und der Materialität zwischen den Texten und Ausstellungen wenig Übereinstimmungen bestehen – dies betrifft sowohl den Inhalt als auch die Form oder die kunsthistorischen Einordnungsversuche. Die Referenz zu dem Werk Marcel Duchamps, die bereits in den ersten Ausstellungstexten angeführt wurde, wird in der Folge durch die Ausstellungen Wurms bestätigt. Vielleicht haben die Texte Wurm veranlasst sich tiefer mit dem Werk Duchamps auseinanderzusetzen und seine Überlegungen zur Skulptur an dessen reichen Oeuvre und dem seines Umfelds weiterzuentwickeln. Sicher scheint, dass die beschriebene künstlerische Nähe zu Duchamp der Karriere des Künstlers nicht geschadet hat.

Die Ausstellungstexte werden also als Steuerungselemente für den Erfolg der Künstler gesehen. Dies trifft umso mehr zu, wenn die AutorInnen gleichzeitig die KuratorInnen der Ausstellungen sind, also eine KünstlerInnenposition vorgeschlagen oder die Ausstellung mit dem Künstler gemeinsam erarbeitet haben.

¹⁶³ Belting, Eine Revision (zit. Anm. 11), S. 33.

7.5 Die Werke des Künstlers in Interaktion mit dem neuen Ausstellen

„Man kann nicht mehr verlangen, dass ein Kunstwerk alles von alleine vermittelt, man muss auch versuchen, selbst etwas herauszufinden. Das kann durch Ausstellungen, durch ungewöhnliche Zusammenhänge oder durch Präsentationen hervorgerufen werden, und gerade diese Zusammenhänge kann der Kurator am besten manipulieren“¹⁶⁴. Wurm hat sich bereits 1996 im Rahmen einer Gruppenausstellung intensiv mit der Präsentationsform der Ausstellung auseinandergesetzt, wobei auch über den starken Inszenierungscharakter von Ausstellungen debattiert wurde.¹⁶⁵ Dem damaligen Kurator ging es um ein Experiment mit den BesucherInnen, die die ausgestellten Kunstwerke nicht mehr als Einzelwerke bestimmter KünstlerInnen erkennen konnten, sondern die Ausstellung als Ganzes als ein „ästhetischen Objekt“¹⁶⁶ erlebten, das einem Bühnenbild ähnelte bzw. zum Erlebnisraum wurde. Dies wurde dadurch erreicht, dass viele KünstlerInnen raumbezogen installierten und die BesucherInnen so die Gesamtatmosphäre reflektierten. Bei den einzelnen Werken waren die BesucherInnen „oft in Zweifel darüber (waren), ob etwas tatsächlich ein Kunstwerk war oder nur ein natürliches Ding“¹⁶⁷. In seinen Ausführungen stellt der Kurator fest, dass Ausstellen grundsätzlich einmal die Sache des/der Künstlers/ Künstlerin ist und dass sich bereits die Dadaisten, Surrealisten und neben anderen auch Marcel Duchamp damit beschäftigt haben. Eine Ausstellung ist für ihn dann gelungen, wenn sie dem Verständnis des Künstlers/ der Künstlerin und dem Eigenleben des Werkes entspricht und gleichzeitig an das Verständnis der BetrachterInnen appelliert.¹⁶⁸ Damit wird der bereits Anfang der 90er Jahre eingeschlagene Weg der Auseinandersetzung mit den Surrealisten und Duchamp, der bereits die Inszenierung der 1994 stattgefundenen Ausstellung „Erwin Wurm“¹⁶⁹ beeinflusst hat, durch das Ausstellungsexperiment unter Beteiligung international anerkannter KünstlerInnen 1996 bestätigt. Gleichzeitig kann diese Gruppenausstellung eine Überlegung zur Skulptur „Fat House“ angestoßen haben, die 2006 realisiert wurde.¹⁷⁰ Wurm nimmt

¹⁶⁴ Goodrow, Gerard A., über Formen der Präsentation, in: Theewen, Gerhard (Hg.), Exhibition, Präsentation, Köln 1996, S. 50.

¹⁶⁵ Kittelmann, Udo, Das Glück des Ausstellens, in: Theewen, Gerhard (Hg.), Exhibition, Präsentation. Köln 1996, S. 122.

¹⁶⁶ Ebenda

¹⁶⁷ Ebenda

¹⁶⁸ Kittelmann, Das Glück(zit.Anm.154), S.123.

¹⁶⁹ Siehe S. 60ff.

¹⁷⁰ Auch das Haus führt den Monolog darüber, ob es ein Haus oder ein Kunstwerk ist.

also offensichtlich aus seiner Ausstellungstätigkeit diejenigen Erfahrungen mit in sein Werk auf, die seine eigenen künstlerischen Ideen ergänzen oder eine neue Denkrichtung öffnen. Das Ausstellungsexperiment des Kurators Kittelmann aus 1996 hat er als Künstler und Ausstellungsmacher seiner eigenen Retrospektive durch die unterschiedlichen Installationsmedien und deren Verbindung durch den Begriff der erweiterten Skulptur fortgesetzt, und erreicht die Entstehung eines Erlebnisraumes im Museum. Seine Arbeiten selbst sind es, die diese Ausweitung vom Ausstellungsraum in einen Dialograum vornehmen und Assoziationen freien Lauf lassen. Der Ausstellungsraum ist frei von Hierarchien und lässt Bedeutung in der Interaktion zwischen den künstlerischen Arbeiten und den RezipientInnen erleben, die zu AkteurInnen dieser Raumbühne werden und an der Herstellung des Kunstwerkes partizipieren. Dieses Ausstellungsdesign verbunden mit den Aktionen der BesucherInnen vermindert die Distanz zu den Arbeiten, zur Ausstellung als Gesamtinstallation und zum Künstler/ zur Künstlerin selbst, der/die als kreativer IdeengeberIn und weniger als unangreifbares Genie wahrgenommen wird.

Wurm ist durch seine unterschiedlichen Aktivitäten und Rollen nach Ansicht der Verfasserin am neuesten Stand was Ausstellungsdisplays, Atmosphärendesign oder die Rolle der Eventkultur betrifft. Es klingt wie eine Übersetzung seiner Arbeit, wenn als wichtiges Kriterium für eine Ausstellung definiert wird: „etwas (was) uns anspricht, den Blick zurückwirft und uns in seinen Bann zieht, uns zum Spielen animiert und zu eigenem Handeln verführt, uns atmosphärisch ummantelt und uns aufwühlt“¹⁷¹. Der Künstler hat über die Jahre von 1987 bis 2007 sein Werk aus Diskussionen mit AusstellungsmacherInnen, mit KunsttheoretikerInnen, mit GaleristInnen und anderen KünstlerInnen entwickelt und in zahlreichen Publikationen, Interviews und in seiner Funktion als Professor der Angewandten in Wien die Inhalte seiner Arbeit vermittelt, so dass in der Zusammenarbeit mit den genannten Protagonisten des Kunstbetriebs die Bedeutung seines Werkes entstanden ist. Mit der Veröffentlichung des Künstlerbuches zur Retrospektive 2006/2007, das neben den Abbildungen nur seine eigenen Kommentare aus Interviews als Texte publiziert, hat er seine Verantwortung als Künstler und Ausstellungsmacher auch auf die Ausstellungstexte ausgeweitet. Die Kuratoren hat er auf einen separaten Textteil verwiesen und zeigt durch diese Distanz einerseits sein Selbstverständnis als „machtvoller“ Künstler und Kurator und

¹⁷¹ Bianchi, Die Ausstellung (zit.Anm.122), S. 89.

andererseits seine Wertschätzung für die AutorInnen als KunsttheoretikerInnen und GesprächspartnerInnen.

8. Schlussbetrachtung

Die Steuerungselemente für Ausstellungen sind vielfältig und nicht leicht erkennbar. Eine wichtige Rolle spielen die Ausstellungstexte, die meist von mehreren AutorInnen innerhalb eines Ausstellungskatalogs publiziert werden und das Werk jeweils aus unterschiedlichen Richtungen beleuchten. Mittels der Auseinandersetzung mit den Werken bedeutender KünstlerInnen der älteren und jüngeren Kunstgeschichte wie auch mit Zeitgenossen des Künstlers wird versucht das künstlerische Werk in deren Nachfolge zu setzen oder gemeinsame kunsttheoretische Grundlagen zu finden, um auf dieser Basis das Werk inhaltlich für ein kunstinteressiertes Publikum so aufzubereiten, dass die künstlerischen Intentionen verstanden werden. Die in den Texten genannten Referenzen sind damit ein wichtiger Anhaltspunkt für das Publikum, aber auch ein Steuerungselement für die Entwicklung des Werkes und dessen Ausstellungsform. Ebenso sind die Interpretationen der künstlerischen Intentionen Elemente, die einerseits die Erwartungshaltung der AusstellungsbesucherInnen beeinflussen und andererseits den Künstler zur Veränderung – Verstärkung oder Vernachlässigung – bestimmter Komponenten im Werk oder zu einer Neuausrichtung seiner Arbeiten führen können. Auch diese Überlegungen steuern Ausstellungen. Dazu kommt ein internationaler Kunstbetrieb, der dauernd in Bewegung und durch eine hohe Ausstellungsichte gekennzeichnet ist. In unzähligen Ausstellungsbesuchen, Gesprächen und Diskussionen mit KuratorInnen und GaleristInnen entwickeln die KünstlerInnen Ausstellungsstrategien, die bestimmten Trends folgen oder sich aus ihren eigenen Kunstwerken selbst entwickeln. Erwin Wurm kennt als aktive Künstlerpersönlichkeit den Kunstbetrieb gut: er agiert als Künstler, als Ausstellungsmacher und als Kunsttheoretiker. Er hat im Laufe seiner 25jährigen Karriere an hunderten von internationalen Gruppenausstellungen teilgenommen und dabei eine Vernetzung mit vielen internationalen KünstlerInnen und KuratorInnen hergestellt. So haben z.B. drei der vier zu seiner Retrospektive 2006/2007 schreibenden Kunsttheoretiker auch Texte zu der besprochenen Werkschau „Erwin Wurm“ 1994 geschrieben. Parallel dazu hat er ein Werk entwickelt, das ausgehend von der traditionellen Plastik der ersten Ausstellungen 1984 und 1988 eine radikale Erweiterung des Skulpturenbegriffs durch den Einbezug von Foto und Videoinstallation erreicht, und den/die BetrachterIn in seine Ausstellungsüberlegungen miteinbezogen hat. Wurms

Ausstellungen haben sich durch die jeweils in den Texten argumentierten künstlerischen Vorbilder für (hier ist vor allem Duchamp zu nennen) oder gegen (wie bei der arte-povera) deren Richtung verändert. Er hat immer aufmerksam auf seine Umwelt reagiert: als er erkannte, dass die Interpretationen seiner Arbeiten nicht in die von ihm intendierte Richtung gingen, hat er in der Werkschau „Erwin Wurm“ 1994 mit den Objekten Instruktionen in Form von Handlungsanweisungen ausgestellt; weil die Präsentationsform in der Secession mit einer Bedeutung belegt wurde, die auf eine schon vor Jahrzehnten geführte kunsttheoretische Diskussion wies, hat er auf die traditionellen Präsentationsformen des Sockels und der Vitrine verzichtet; stattdessen hat er die Objekte direkt an der Wand angebracht, einen Raum im Raum geschaffen und mit Video gearbeitet – das Ausstellungsdesign wurde komplett verändert. Der spürbare Wunsch des Künstlers nicht mehr auf Referenzen der Moderne festgelegt zu werden, wurde in den Texten zu dieser Ausstellung respektiert. Man verzichtete weitgehend und mit Ausnahme Duchamps auf die künstlerischen Vorbilder, untermauerte die Bedeutung der Ausstellung jedoch mit inhaltlichen Übereinstimmungen zu den Gedanken bestimmter europäischer PhilosophInnen. Einige Jahre danach entwickelte Wurm mehrere Zyklen, in denen verschiedene Philosophenpersönlichkeiten oder deren Werk im Vordergrund standen. Ebenso wurden die Entstehungsprozesse der Skulptur, die Wurm mit einem Video über das An- und Ausziehen von Pullover visualisierte, mit „Skulptur als Handlung“ bezeichnet und zwei Jahre später entstanden die „one-minute-sculptures“. Nach dem Einbezug der Vorstellungen der RezipientInnen und den Instruktionen für die KuratorInnen, sollten nun die BetrachterInnen selbst an der Herstellung des Kunstwerkes partizipieren. Wurm hat, mit dem Wissen über Happening, Aktionen und BetrachterInnenschulung, die ihm sein Lehrer Bazon Brock vermittelt hat, und durch zahlreiche Diskussionen mit internationalen KuratorInnen, seine eigene Ausstellungsstrategie entwickelt. Als Ausstellungsmacher überlegt er was die Ausstellung für das breite Publikum interessant macht, und entwickelt Arbeiten, die den Skulpturenbegriff immer wieder neu definieren – dabei stimmen die Objekte inhaltlich zueinander und kommunizieren auf überraschende, neue Weise mit dem Publikum. Sein Werk bestimmt das Ausstellungsdesign, das dem „Neuen Ausstellen“ entspricht, d.h. er als Künstler steuert jetzt mit seinen Werken die Ausstellungsidee und das Atmosphärendesign am Ausstellungsort. In der Retrospektive 2006/2007 über nimmt er auch die Steuerung der Ausstellungsvermittlung durch den Text und

wählt auch hierfür mittels seiner eigenen Kommentare den direkten Weg zum Publikum.

„In the very beginning of my career as an artist, I was so concerned with making work that was connected to the big concepts, to philosophy, art theory, etc. I thought that was the only way. Today this is very different for me. I mix in my own life and everyday experiences with theory. Art can be used to play games, to question these strong philosophical ideas on different terms“¹⁷².

Erwin Wurm kennt die Steuerungselemente einer Ausstellung und er nutzt sie.

¹⁷² Orden, Twist and Shout (zit. Anm. 5), S. 30.

Bibliographie

Belting, Hans, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.

Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 2006.

Berg, Stefan, Stellungswechsel am Flipperautomaten, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St.Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S. 47 – 52.

Bianchi, Paolo, Das „Medium Ausstellung“ als experimentelle Probebühne, in: Bechtloff, Dieter (Hg.), Kunstforum international, 186, 2007, S.45 – 55.

Bianchi, Paolo, Die Ausstellung als Dialograum, in: Bechtloff, Dieter (Hrsg.), Kunstforum international, 186, 2007, S.82 – 99.

Foucault, Michel, Was ist ein Autor?, in: Engelmann Peter (Hg.), Michel Foucault. Botschaften der Macht, Stuttgart 1999, S. 30 – 48.

Bonk, Ecke (Hg.), Marcel Duchamp, Die große Schachtel, München 1989.

Borer, Alain, Beweinung des Joseph Beuys, in: Schirmer, Lothar(Hg.), Joseph Beuys, München 1996/2001, S. 11 – 35.

Charlet, Nicolas, Yves Klein, München 2000.

Didi-Huberman, Georges, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999.

Dion, Marc, Das Kunstkabinett als Ausstellung, in: Theewen, Gerhard (Hg.), Exhibition, Präsentation, Köln 1996, S.67 – 75.

Draxler, Helmut, Erwin Wurm, in: Galerie Krinzinger(Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Galerie Krinzinger, 1988), Wien 1988.

Fleck, Robert, Erwin Wurm, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'Art Contemporain de Lyon) Wien 2006, S.13 – 17.

Fuchs, Rainer, Skulpturale Behauptungen, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St.Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S. 7 – 13.

Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm, Galerie Krinzinger, Wien 1996.

Geimer, Peter, Über Reste, in: Te Heesen, Anke/Lutz, Petra (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, 4, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 109 – 127.

Goodrow, Gerard A., Über Formen der Präsentation, in: Theewen, Gerhard (Hg.), Exhibition, Präsentation, Köln 1996, S. 39 – 59.

Hegyí, Lorand, Entfaltungsmöglichkeiten einer Abwesenheitsstrategie: Erwin Wurm, in: Interferenzen II, Abwesenheitsstrategien, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst, Wien), Wien 1991, S. 49 – 61.

Hegyí, Lorand, Paradigmen der Dialektik, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St.Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S. 7 -14.

Kittelmann, Udo, Das Glück des Ausstellens, in: Theewen, Gerhard (Hg.), Exhibition, Präsentation, Köln 1996, S. 121 – 131.

Köb, Edelbert, the artist who swallowed the world, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musée d'Art Contemporain de Lyon) Wien 2006), Wien 2006, S. 9 – 12.

Kunde, Harald, hold your breath and think of Erwin Wurm, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musée d'Art Contemporain de Lyon) Wien 2006, S. 7 – 8.

Sabine Folie, Marcel Broodthaers – „Eine Kunst ohne Bedeutung“, in: Kunsthalle Wien (Hg.), Marcel Broodthaers, Politique, (Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien), Wien 2003.

Mc Luhan, Marshall, Die magischen Kanäle, Düsseldorf/Wien 1968.

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musée d'Art Contemporain de Lyon), Wien 2006.

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Addendum. Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musée d'Art Contemporain de Lyon), Wien 2006.

Orden, Abraham, Twist and Shout, Erwin Wurm interviewed by Abraham Orden, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'Art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S. 25 – 30.

Rosenthal, Marc, understanding installation art, Munich-Berlin, London, New York 2003, S. 23 – 43.

Rychlik, Otmar, Zur unmittelbaren Gegenständlichkeit der Dinge, in: Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession Wien), Wien 1990, S. 9 – 16.

Sans, Jerome, Der Nullpunkt der Skulptur, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St.Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S. 57 – 64.

Wiener Secession(Hg.),Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession, Wien), Wien 1990.

Skreiner, Wilfried, Dialog mit der Kunstgeschichte anstatt Nachahmung der Natur, in: Galerie nächst St.Stefan, Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog Galerie nächst St. Stefan, Wien), Wien 1984.

Steiner, Barbara, Anmerkungen zu den Textil- und Staubobjekten, in: Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession, Wien),Wien 1990, S. 21 – 23.

Szeemann, Harald, Ausstellungen machen, in: Te Heesen/ Anke, Lutz, Petra (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 25 – 35.

Trippi, Laura, Orchestrierung der Leere, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St.Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S. 88 – 94.

Warnke, Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln, 1996.

Wäspe, Roland, Pullover als plastischer Prozess, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm,(Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St.Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S. 35 – 41.

Wäspe, Roland, Inspired by Erwin Wurm, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien(Hg.), Erwin Wurm, the artist who swallowed the world, (Addendum, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'Art Contemporain de Lyon), Wien, 2006. S.19 – 20.

Weibel, Peter (Hg.), Erwin Wurm: behavioral forms of sculpture, in: Erwin Wurm, Ausstellungskatalog, Landesmuseum Joanneum Neue Galerie Graz), Ostfildern-Ruit, 2002.

Zingg, Wolfgang (Hg.), Spielregeln der Kunst, Verlag der Kunst, Dresden, 2001.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: „Der zweite Schritt“

Galerie nächst St. Stefan (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Galerie nächst St. Stefan, Wien), Wien 1984, S.3.

Abb. 2: „Der Maler“

Galerie nächst St. Stefan (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Galerie nächst St. Stefan, Wien), Wien 1984. S.2.

Abb. 3: „Ohne Titel“

Galerie Krinzinger (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Galerie Krinzinger, Wien), Wien 1988, S.3.

Abb. 4: „Untitled“

„Untitled“

„Untitled“

„Untitled“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The Artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'Art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.91.

Abb. 5: „Ohne Titel“

Wiener Secession (Hg.), Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession Wien), Wien 1990, S.66.

Abb. 6: „Ohne Titel“

Wiener Secession (Hg.), Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession Wien), Wien 1990, S.28.

Abb. 7: „Ohne Titel“

Wiener Secession (Hg.), Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession Wien), Wien 1990, S.32.

Abb. 8: „O.T.“

Wiener Secession (Hg.), Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession Wien), Wien 1990, S.65.

Abb.9:Ausstellungsansicht

Wiener Secession (Hg.), Erwin Wurm, Wiener Zimmer, (Ausstellungskatalog, Secession Wien), Wien 1990, S.6.

Abb.10: „O.T./Untitled“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St.Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S.25.

Abb. 11: „Der Ort/ The Site“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St.Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S.27.

Abb. 12: “O.T.(Drehen)/Untiteld(Rotation)“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St.Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S.28.

Abb. 13: „Fabio getting dressed“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St.Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S.80.

Abb. 14: „Me/Me fat“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'Art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.246.

Abb. 15: „one minute sculptures“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'Art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S. 91.

Abb. 16: „Que faut-il penser des rapports qui lient l'art, la publicite et le commerce? “

Kunsthalle Wien (Hg.), Marcel Broodthaers, Politique, (Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien), Wien 2003, S.61.

Abb. 17: „Walking on a limited area“

“Arrangement”

“ Gain in volume-restriction of movement”

Weibel, Peter (Hg.), Erwin Wurm: behavioral forms of sculpture, in: Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Landesmuseum Joanneum Neue Galerie Graz, 2002), Ostfildern-Ruit 2002, S.19.

Abb.18: „Make your own Franz Erhard Walther”

Weibel, Peter (Hg.), Erwin Wurm: behavioral forms of sculpture, in: Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Landesmuseum Joanneum Neue Galerie Graz, 2002), Ostfildern-Ruit 2002, S.20.

Abb. 19: „Untitled“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d`art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.23.

Abb. 20: „59 positions“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d`art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.115.

Abb. 21: „Große Box (Stehen, Gehen, Sitzen)“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St.Gallen, Kunstverein Freiburg), Wien 1994, S.91.

Abb. 22: „Fat house“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d`art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.190.

Abb. 23: „ I love my time, I don` t like my time”

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d`art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.192.

Abb. 24: Instruction drawings

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.25.

Abb. 25: „Wrong/Right“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.91.

Abb. 26: „The idiot“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.128.

Abb. 27: „Table of conspiracy“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.139.

Abb. 28: „Throw yourself away“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.74.

Abb. 29: „Carrying Edelbert Köb“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.274.

Abb. 30: „Feeding Harald Kunde“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musee d'art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.275.

Abb. 31: Der Maler des Raumes stürzt sich in die Leere

Charlet, Nicolas, Yves Klein, München 2000, S.158.

Abb. 32: From the series „contact with trees“

Weibel, Peter (Hg.), Erwin Wurm: behavioral forms of sculpture, in: Erwin Wurm, (Ausstellungskatalog, Landesmuseum Joanneum Neue Galerie Graz) Ostfildern-Ruit 2002, S.19.

Abb. 33: „Thinking about philosophers“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musée d'art contemporain de Lyon), Wien 2006, S.230.

Abb. 34: „Adorno was wrong with his idea about art“

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, (Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für international Kunst Aachen, MUMOK Wien, Deichtorhallen Hamburg, Kunstmuseum St. Gallen, Musée d'art Contemporain de Lyon), Wien 2006, S.232.

Anhang 1: Zusammenfassung

Ausstellungen und Ausstellungstexte sind für den 1954 geborenen Erwin Wurm, der auf ein gut 25jähriges Oeuvre zurückblicken kann, von großer Wichtigkeit für sein Oeuvre: Allein zwischen dem Jahr 2000 und 2006 hatte er ca. 60 Soloausstellungen und über 200 Gruppenausstellungen; dazu kommen ca. 20 Solo-Ausstellungskataloge und zahlreiche publizierte Interviews. Fünf Ausstellungen zwischen 1984 und 2006 sowie einige der dazu publizierten Texte werden in dieser Arbeit vorgestellt und dahingehend untersucht, welche Wechselwirkungen zwischen diesen beiden Kunstvermittlungsmedien bestehen. Dabei ist die Verfasserin besonders daran interessiert, inwieweit sie Einflussmöglichkeiten auf die Ausstellungsidee oder -konzeption darstellen, die auch die Entwicklung des Werkes selbst fördern oder hemmen können. Neben der Text- und Werkbetrachtung werden das Atmosphärendesign des Ausstellungsortes und die Partizipation der Besucher mit in die Betrachtung eingebunden. Dabei wird klar, dass besonders das Frühwerk Wurms von der Suche nach der kunsttheoretischen Basis geprägt war und die Präsentation der Einzelwerke im Vordergrund stand. Die Ausstellung 1991 zeigt die Ablösung vom traditionellen Skulpturenbegriff und das Aufbrechen isolierter Artefakte zugunsten einer inhaltlichen Verbindung. Zusätzlich ist es die Vorstellungswelt der Besucher, die den Künstler interessiert und der er unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten für sein Werk anbietet. In der Ausstellung „Erwin Wurm“ 1994, die als eine frühe Retrospektive gewertet werden kann, erweiterte Wurm den Skulpturenbegriff auf Photographie und Video, und verwandelte den Ausstellungsraum in einen Dialograum, der die Werke miteinander in Beziehung setzt und die Betrachter in das Zentrum der Ausstellung stellt. Zum ersten Mal ist eine Ausstellungsstrategie erkennbar, die die Distanz zwischen Artefakten und Besuchern verringern will und an einem Atmosphärendesign interessiert ist, das die RezipientInnen in ihren Sog zieht. Die Ausstellungstexte suchen nicht mehr so stark den Künstler mittels künstlerischer Vorbilder einzuordnen, sondern gehen mehr auf vergleichbare zeitgenössische Strömungen ein oder stellen seine Werke auf ein philosophisches Gedankengerüst. Einige Jahre danach entwickelte Wurm mehrere Zyklen, in denen verschiedene Philosophenpersönlichkeiten oder deren Werk im Vordergrund standen. Mit „Skulptur als Handlung“ wurde ein Video dieser Ausstellung bezeichnet, das den Entstehungsprozess der Skulptur durch ein An- und

Ausziehen von Pullover visualisierte – zwei Jahre später entstanden die Arbeiten „one-minute-sculptures“, die Wurms internationaler Durchbruch wurden. Nach dem Einbezug der Betrachtervorstellungen und den Handlungsanweisungen für Kuratoren und Sammler sind nun die Besucher selbst aufgefordert, aktiv zu werden. Wurm hat immer aufmerksam auf seine Umwelt reagiert: Als er erkannte, dass die Interpretationen seiner Arbeiten nicht in die von ihm intendierte Richtung gingen, hat er Instruktionen in Form von Handlungsanweisungen ausgestellt; als seine Ausstellung mit einer Bedeutung belegt wurde, die auf eine schon vor Jahrzehnten geführte kunsttheoretische Diskussion wies, hat er auf traditionelle Präsentationsformen verzichtet und zu einer neuen Ausstellungsstrategie gefunden. Wenn die von Kunsttheoretikern aufgeworfenen Gedanken oder Referenzen für sein Werk interessant waren, hat er sie für seine nächste Ausstellung in neuer Bearbeitung aufgegriffen. Die Retrospektive „Erwin Wurm“ 2006/2007 schließlich vereint die so entstandenen Werkgruppen in einer Ausstellung, die zum Experimentierfeld der BesucherInnen geworden ist. In dieser „Werkstatt“ offeriert der Künstler die Möglichkeit der performance, des Berührens und Begehens, des Zuhörens und des stillen Betrachtens. Die Arbeiten selbst sind es hier, die den Ausstellungsort zur Bühne und gleichzeitig zum Zuschauerraum für die Besucher machen – diese entscheiden selbst, ob sie mitspielen wollen oder nicht. In einem ständigen Lernprozess und im Austausch mit den Protagonisten des Kunstbetriebs und der Kunstwissenschaften ist der Künstler auch zum Ausstellungsmacher und Kunsttheoretiker geworden, der weiß, welche Steuerungselemente wichtig sind, um Ausstellungen erfolgreich zu machen.

Anhang 2: Lebenslauf

Name: Gabriele Theresia Gantenbein, geb. Winter
Geb. 23.06.1961
Ort : Kötzing (Deutschland)
Staatsangehörigkeit: Deutsch
Status: Verheiratet

Ausbildung:

1967 – 1971: Grundschule Haibühl

1971 – 1980: Neusprachliches Gymnasium Kötzing mit Abschluss der
Hochschulreife

1981 – 1986: Studium der Rechtswissenschaften in Regensburg an
der Universität Regensburg und München an der
Ludwig- Maximilians-Universität

1989 - 1991: Studium der Versicherungswirtschaft an der Industrie-
und Handelskammer für München und Oberbayern mit
Abschluss des Versicherungsfachwirts

1997 – 1999: Italienisch für Ausländer mit Prüfung /Abschluss an der
Universität von Siena

1998 – 2001: Weiterbildendes Studium „Kulturmanagement“ an der
Fernuniversität Hagen(abgeschlossen)

Seit 2002: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Berufliche Tätigkeiten:

1986 – 1988: Assistentin der Marktforschung Fa. Labsystems München

1988 - 1997: Anstellung bei der Generali München mit

unterschiedlichen Aufgaben

Projektteam Sachversicherung

Trainee 1990

Mitarbeiterin Schaden/Generaldirektion

Stabstelle beim Vorstand Sachversicherungen für

Controlling und Sonderprojekte

Seit 1999: Freie Kulturmanagerin und Ausstellungsmacherin

Auslandsaufenthalte:

1997 - 1999: Turin/Italien

Seit 1999: Wien